

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

SEDE QUITO

CARRERA:

COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:

**COMUNICACIÓN E IDENTIDAD: “HISTORIA DE VIDA DE ÑANDA
MAÑACHI”**

AUTORA:

ZOILA ROSA GALLEGOS SALAGATA

TUTOR:

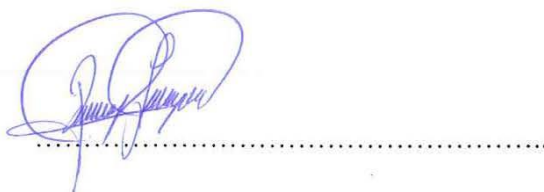
DIEGO DAVID CÓNDOR SAMBACHE

Quito, septiembre de 2019

Cesión de derechos de autor

Yo, Zoila Rosa Gallegos Salagata, con documento de identidad 1802844181, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autora del trabajo de titulación intitulado “Comunicación e identidad: historia de vida de Ñanda Mañachi, el mismo que ha sido desarrollado para optar al título de Licenciada en Comunicación Social en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autora, me reservo los derechos morales de la obra antes cedida. En concordancia, suscribo este documento en el momento en que hago entrega del trabajo en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



Nombre: Zoila Rosa Gallegos Salagata

Cédula: 1802844181

Fecha: Quito, Septiembre de 2019

Declaratoria de Coautoría del docente tutor/a

Yo Diego David Cóndor Sambache declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el artículo académico Comunicación e identidad: “Historia de vida de Ñanda Mañachi”, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana para ser considerado como trabajo final de titulación.



.....

Nombre: Diego David Cóndor Sambache

Cédula: 1714743752

Fecha: Quito, Septiembre de 2019

CARTA DE AUTORIZACION

11 de mayo de 2018

Yo, CHOPIN GUY THERMES, etnomusicólogo francés, por medio de la presente, autorizo en calidad de entrevistado el uso de mis declaraciones para fines académicos, a la Sra. Zoila Rosa Gallegos Salagata, con CI. 1802844181, información que constará dentro de la investigación de su trabajo de titulación denominado: Comunicación e Identidad, "Historia de Vida de Nanda Mañachi".

Para constancia dejo mi nombre, firma y número de identificación.

Atentamente



Chopin Guy Thermes

Etnomusicólogo

CI. 1000 99 582-7

Dedicatoria

A mis hijos Diana y Daniel, por permanecer a mi lado fríos inviernos y calurosos veranos. A mi padre Fausto Gallegos por contenerme en cada uno de mis pasos en el caminar por este mundo A ustedes, mis grandes maestros de vida, por enseñarme a ser hija, madre, amiga y compañera.

Zoila Rosa Gallegos Salagata

Agradecimiento

Gratitud profunda al Ser Supremo por la vida. A la amistad y voluntad de un entrañable amigo y maestro, Jean Guy Chopin Thermes, por dejarme ir descubriendo las huellas de sus historias, contadas con las melodías de los hijos del Abya Yala. Un agradecimiento a la carrera de Comunicación Social de la Universidad Politécnica Salesiana por permitirme ser una honrada ciudadana.

Zoila Rosa Gallegos Salagata

Índice

Introducción	1
Reseña histórica de Ñanda Mañachi	8
Producción discográfica de Ñanda Mañachi	9
Metodología	11
Conversaciones: Chopin Thermes como fuente primaria	11
Entrevistas semiestructuradas	12
Resultados	14
Conclusiones	24
Referencias Bibliográficas	28
Anexos	32

Índice de anexos

Anexo 1. Entrevista a ChopinThermes, creador del grupo de musica de tradición indígena Nanda Mañachi (primera entrevista)	32
Anexo 2. Segunda entrevista.....	35
Anexo 3. Entrevista a Carlos Arguedas Arancibia, director de Bolivia Manta	37
Anexo 4. Entrevista a Enrique Males, exintegrante de Nanda Mañachi.....	39
Anexo 5. Entrevista a Juan Mullo, etnomusicólogo ecuatoriano	42
Anexo 6. Entrevista a Paco Salvador, personaje de la danza de tradición indígena ..	45
Anexo 7. Producción discográfica	50
Anexo 8. Publicaciones internacionales.....	54
Anexo 9. Publicaciones nacionales	58
Anexo 10. Publicaciones nacionales e internacionales	61

Resumen

La comunicación ha constituido parte de la historia de la humanidad desde los inicios de los tiempos, y una de sus formas de expresión es la música, el medio de comunicación que encierra símbolos de la cultura de los pueblos, que transmite sentidos, emociones y estados de ánimo del ser humano a través de diversos instrumentos que emiten su sonoridad. Ñanda Mañachi es un grupo de música de tradición, un referente de identidad que gracias a una serie de elementos culturales ha conseguido construir, reafirmar y proyectar por medio de la música la cultura ancestral andina tradicional, como un legado generacional de vida de un pueblo que existe en un contexto marcado por las injusticias sociales.

El presente artículo, “Comunicación e identidad: historia de vida de Ñanda Mañachi”, plasma una historia que recoge relatos de vida, registros personales, registros biográficos a través de un proceso de convivencia grupal y estudio de fuentes bibliográficas especializadas en comunicación, cultura e identidad. La producción musical de Ñanda Mañachi permitió reconocer a la cultura como la forma de entender y mirar el mundo, de producir, de comunicarse, relacionarse y difundir la riqueza cultural que tiene cada grupo, comunidad, o pueblo dentro y fuera de su entorno social. Visibilizó que es tan valioso el hombre que está en la academia como aquel que vive en el campo.

Palabras clave: folclore, música andina, cultura, identidad, comunicación

Abstract

Communication starts from the history of mankind since the beginning of time, and one of its forms of expression is the music, the media of communication that contains symbols of the culture of the people, which transmits senses, emotions and moods of the human being through various instruments that emit their loudness. Ñanda Mañachi is a traditional music group, an identity reference that thanks to a series of cultural elements has managed to build, reaffirm and project through traditional Andean ancestral culture music, as a generational legacy of a people's life. It exists in a context marked by social injustices.

This article, "Communication and identity: Ñanda Mañachi life story", reflects a story that collects life stories, personal records, biographical records through a process of group life and study of bibliographic sources specialized in communication, culture and identity. The musical production of Ñanda Mañachi allowed to recognize culture as the way to understand and look the world, to produce, to communicate, to relate and to spread the cultural wealth that each group, community, or town has inside and outside its social environment. He made it clear that the man in the academy is as valuable as the one who lives in the countryside.

Keywords: folklore, Andean music, culture, identity, communication.

Introducción

El texto “Comunicación e identidad: historia de vida de Ñanda Mañachi”, tiene interés por conocer el origen y la trayectoria del grupo de música tradicional andina Ñanda Mañachi, de la comunidad de Peguche, cantón Otavalo, provincia de Imbabura, a través de una investigación de campo, que parte de la memoria oral como fuente primaria de la investigación; además, concibe la relación intrínseca entre comunicación, cultura e identidad como fundamentos del sustento teórico en la construcción de la historia de vida de este icono sociocultural.

Este artículo parte del enfoque comunicativo desde la escuela de pensamiento crítico latinoamericano, y tiene como referente a Grimson, quien en una primera aproximación teórica sobre la comunicación dice que “la comunicación es un todo integrado, de ahí la máxima de que todo comunica, es imposible no comunicarse”, y en este contexto la cultura es una forma de comunicación. Comunicar es “poner en común” una serie de sentidos, prácticas, y otros presupuestos entre personas, grupos, sociedades, que logran entrar en contacto para reconocerse en presencia de culturas diferentes (2001, pág. 58).

La comunicación tiene su fundamento -esencialmente- en el comportamiento de las personas y en las estructuras de la sociedad, lo que hace que los expertos encuentren difícil hacer un estudio de la misma con la exclusión de lo social y los eventos del comportamiento, de ahí que el pensamiento crítico sostenga que “las figuraciones culturales que legitiman asimetrías y ocultan las relaciones de poder sobre las que se sustentan, convierten diferencias en desigualdades y construyen desigualdades como diferencias” (Caggiano, 2015, pág. 44). Cuando personas de diferentes culturas se relacionan o entran en contacto, entonces se produce lo que se denomina

comunicación intercultural, que se caracteriza porque sobrepasa el concepto simple de transmisión de información, esta acción se adentra en la categoría de “poner en común, participar en comunión” (Caggiano, 2015, pág. 44).

Por tanto, la relación entre cultura y comunicación es intrínseca, no se puede explicar la comunicación sin entender la cultura.

La cultura es histórica y ninguna sociedad puede comprenderse sin atender a su historicidad y transformaciones, resulta imposible concebir un después sin un antes. En un mundo en movimiento nada es estático, y los procesos civilizatorios son un cúmulo de experiencias históricas compartidas que a través del tiempo se han constituido en la base de sentidos comunes y prácticas cotidianas y para ello el medio que hace posible, la homogeneidad cultural a pesar de la heterogeneidad de cualquier sociedad o grupo ha sido la comunicación (Grimson, 2001, pág. 24).

Comprender estas construcciones culturales permitió a esta investigadora adentrarse en esos espacios de sentido, para salir del error generalizado de confundir cultura con folklor.

Confundir cultura con folklor es quizá la más empobrecedora visión que se tiene frente a la cultura, pues todavía se mantiene esa vieja tradición que consideraba al folklor como la ciencia del pueblo y se limitaba a mostrar solo aquellas dimensiones más exóticas y externas de la cultura que podían ser destinadas al mercado cultural (Guerrero, 2004, pág. 65).

Entonces, comunicación y cultura son un todo integrado, en donde es imposible no comunicarse. La cultura es una forma de comunicación en la diferencia, y aunque la diversidad sea una condición para la comunicación, la cultura ha encontrado en sus diferentes manifestaciones la forma por demás efectiva para contactarse. “La cultura es un modo de ser, de pensar y de sentir, constituye el legado histórico de cualquier comunidad o sociedad” (Reascos, 2016, pág. 12).

Para entender conceptualmente a la cultura hay que analizarla desde su contexto, para saber de qué grupo social se está hablando. Por ello es importante reconocer a la cultura desde una dimensión política y en un espacio social.

Desde la política es entenderla como constructora de nuevos sentidos de alteridad. Esa alteridad que hace posible el encuentro entre seres humanos a través de todos los símbolos de la identidad y de la memoria colectiva que han sido socialmente contruidos. Y desde un espacio social, es asumir que sobre un territorio se enmarca una serie de relaciones sociales simbólicas propias de los diferentes grupos que forman una sociedad y que se dinamizan y transforman en ese espacio (Guerrero, 2002, pág. 91).

La teoría de la alteridad es reciente “no es una postura moralista sino una necesidad de establecer relaciones entre iguales. Si no reconozco, acepto y estimo a los diferentes podría sufrir el rechazo del otro que es mi Tu” (Reascos, 2016, pág. 17). Esta concepción nos acerca hacia la identidad que distingue a unos de otros, es decir, yo soy igual a ti en la manera en que me diferencio de ti, ya sea de manera individual y colectiva.

En este sentido, Guerrero afirma (2004) “La identidad de un pueblo se manifiesta cuando una persona se reconoce o reconoce a otra persona como miembro de ese pueblo. El proceso de construcción de la identidad es un proceso relacional” (pág. 57). Por ello, la identidad andina constituye la representación simbólica del mundo social andino, que se reconstruye a través de prácticas culturales autóctonas. En este gran desplazamiento de saberes, las expresiones musicales tradicionales adquieren un gran valor en la identidad local, regional y nacional. Son los rasgos que nos hacen únicos de acuerdo con los valores que profesemos, con las tradiciones, costumbres, creencias (...) que nos remite a manifestar que identidad es un proceso de construcción en el devenir histórico de la humanidad (Caiza, 2016).

Entonces, la identidad es resultado de la decisión de los sujetos y no algo que se pueda imponer desde afuera, por tanto, nace de un personal reconocimiento de la pertenencia a un grupo humano en particular, y de toda la herencia que de este se adquiere. Esta viene dada por la identificación de un conjunto de elementos que permiten a cada sujeto o grupo social reconocerse como tal, y una de las premisas que han permitido afianzar a la identidad de los pueblos ha sido la tradición.

La tradición es “la enseñanza que se comunica de una generación a otra, como formas de interpretación de la realidad que dan significado a la experiencia heredada; forman parte del acumulado social de la experiencia de un pueblo que es su memoria colectiva” (Guerrero, 2004, pág. 80).

La fuente primaria de la historia es la oralidad. Durante largo tiempo fue el primer sistema de expresión y transmisión de conocimientos y tradiciones entre personas. Carl Becker considera que la historia es “la memoria de las cosas dichas y hechas” (Aguirre Godoy, 2012). Por tanto, el presente no se puede concebir sin un pasado. Maurice Halbwachs manifiesta que la memoria es -fundamentalmente- “social en su construcción y perpetuación; es como un dialogo entre el individuo y la memoria colectiva” (Aguirre Godoy, 2012, pág. 19). Con la memoria social se comunica y se demuestra el ayer en el ahora, mediante la transmisión de generación a generación la memoria ha logrado recuperar el pasado a través de los testimonios de aquellos que escucharon y heredaron sus conocimientos por medio de la oralidad y que han sido un gran aporte para los historiadores en la construcción de las historias oficiales, las mismas que son una expresión en la actualidad de un pasado que fue reconstruido con enfoques propios de cada realidad social y cultural.

Conviene entonces preguntarse: ¿para qué sirve un trabajo de una historia de vida apoyado en memoria social?

En el mundo indígena la identidad se ha reafirmado a través de la tradición, la música, el baile, la danza, el canto, han transformado a cada uno de los miembros del grupo en protagonistas de la “fiesta” como un acto de tradición oral y de pertenencia. “Es a través de la fiesta, del ritual, como dispositivos simbólicos de la cultura, como los seres humanos y las sociedades transforman los órdenes temporales y espaciales, todo el proceso de la vida desde el nacimiento hasta la muerte(...) Tiempo profano y tiempo sagrado se encuentran en el tiempo de la fiesta” (Guerrero, 2004, pág. 33).

Es en la fiesta donde se unen dos aspectos de la música andina, el carácter religioso o ritual y el de la improvisación, y en esa espontaneidad el indígena aporta algo nuevo al legado ancestral, no lo deforma, más bien le da vida a pesar de vivir una realidad diferente a la de sus antepasados, y así como incorporó instrumentos ajenos como la guitarra, el violín, el arpa, el rondín de orígenes precolombinos, también aprendió costumbres de la cultura blanco-mestiza. Por lo tanto, la tradición oral y la música son para el Indio de los Andes el único medio para expresar su riqueza, su legado, sus temas, transmitidos de generación en generación, es la memoria guardada desde tiempos inmemorables.

Uno de los objetivos de la realización de la ‘historia de vida’ es conocer el significado de la música en la construcción de la identidad del grupo, para lo que partimos de la conceptualización de la música andina.

El término música andina se aplica a una escala muy amplia de géneros musicales suscitados en los Andes sudamericanos, alrededor del área habitada por los Incas, previo al contacto europeo, abarca países y sectores como Perú, el occidente de Bolivia, el norte de Chile, el norte de Argentina, Ecuador, Colombia y Venezuela. Tanto la música de tradición oral, como la andina, “dependen de un contexto

sociológico” (Gutiérrez Guerrero, 2006, pág. 30) y no solamente de una mirada antropológica, pues la encontramos acompañando a cada persona, en cada instante de su vida. Este concepto se legitima en cada manifestación cultural que “se expresa con más vigor durante la fiesta, porque ella representa una intensificación de la vida cotidiana”. (Guerrero, 2004, pág. 33).

La música andina está sujeta a un proceso de interculturalidad cada vez más intenso. El tradicional desprecio de los extranjeros blancos por las riquezas indígenas es -seguramente- una de las causas más importantes en el proceso de subordinación. Esto ha traído como consecuencia la negación y el olvido por parte de los indios de algunos de sus propios valores. El tipo de música a la que se hace referencia se interpreta con varios tipos de instrumentos autóctonos. En algunas regiones y países de Latinoamérica, se caracteriza por la interpretación con instrumentos como la zampoña, la quena, el charango y el bombo. En otros lugares los instrumentos básicos son el requinto (guitarra pequeña de registro alto para melodías), la guitarra, el tiple y la bandola. Entre los referentes más destacados de esta corriente musical regional se incluye a los grupos bolivianos, peruanos y chilenos como Los Kjarkas, Kalamarka, Savia Andina, Alborada, Inti-Illimani e Illapu.

El repertorio de la música andina es la plena manifestación del arte musical, concentrado en sus melodías, ritmos, letras, y en un elemento ligado al músico que es el instrumento, en perfecta armonía y comunicación.

La música indígena posee una representación amplia proveniente de las diversas nacionalidades indígenas del Ecuador, ha sido orientada hacia el fortalecimiento de una cultura nacional que revalorice lo propio y permita generar un patrón de identidad.

La música fue para el indio la reivindicación, el despegue a su marginalidad, pasó de ser un hecho que debía ocultarse a ser un ente de orgullo incluso de los mismos blanco-mestizos, quienes asumieron nuevamente su identidad que no ha sido ni podrá ser borrada en el tiempo por una simple razón que es: la tradición, que para el indígena es sagrada, puesto que la lleva en la sangre, y que gracias a la resistencia han logrado mantener, recrear y difundir su riqueza musical. El medio de transmisión son los instrumentos autóctonos fabricados con sus propias manos, con estos ejecutan las melodías propias de sus ceremonias, rituales, danzas llenas de simbolismos y valor estético (Moreno, 2000, pág. 28).

Es así que hablar de músicas tradicionales, populares, nacionales e indígenas es categorizar un lenguaje sonoro que identifica a cada individuo en su sentido de pertenencia al lugar en donde se desenvuelve como sujeto social.

Aquellas manifestaciones musicales producidas por los estratos sociales subalternos (etnias, clases sociales urbanas), son creaciones determinadas históricamente por el desarrollo de estas clases o nacionalidades a partir de las condiciones reales de vida, en el caso de Latinoamérica, resultado de un proceso histórico de colonización y represión europeo, los diversos géneros musicales se han configurado a través de un sentido de identidad y colectividad (Guerrero, 2006, pág. 9).

Esto es lo que viene a tomar un mal llamado concepto de música popular, que es “el resultado de un sinnúmero de mezclas, es decir, una serie de significaciones, retóricas, lenguajes, expresiones, entornos, plasmados a través de ritmos, melodías e interpretaciones que representan más de un siglo de elaboración y existencias en un diálogo intercultural e incluyente” (Guerrero, 2006, pág. 8).

Por tanto, la música de Ñanda Mañachi es música de tradición. Y, ¿qué es música de tradición? La música de tradición es música grabada en el entorno, tiempo y espacio justo en que se está llevando a cabo cualquier acontecimiento, sea esta ceremonia, fiesta, entierro, entre otros y que ha sido heredado de forma oral de generación en generación (Thermes, 2016).

Reseña histórica de Ñanda Mañachi

La historia de vida de este grupo de músicos indígenas tiene su origen en la llegada del ciudadano francés, Jean Guy Chopin Thermes Caussé quien con una formación en historia del arte musical y en su afán por descubrir otros mundos, en el campo del ritmo, la melodía y la armonía de la música, decidió emprender un viaje desde Cádiz (España) pasando por Veracruz (México) hasta llegar a Ecuador, recopilando con una grabadora Uher estéreo, todos los sonidos, ritmos y melodías de la música de los pueblos que iba encontrando a su paso. Las grabaciones realizadas en estos países de Centroamérica fueron a músicos conocidos tan solo dentro de sus comunidades, ninguno de ellos era profesional. Por aquel entonces no existía la música tradicional, estaba de moda el folclore y los antropólogos realizaban grabaciones de mala calidad, pues el interés se centraba tan solo en los textos y no se valoraba la calidad de la grabación en sí misma.

En 1971 llega a Ecuador en la época de las celebraciones de las fiestas de San Juan, conocido dentro del mundo andino como Inty Raymi. Ya en la ciudad de Ibarra conoce a Paco Salvador, director del recién fundado grupo de danza india Muyacán, donde bailaba Hermelinda Males, con quien contrae matrimonio en 1973. Ella fue la primera mujer indígena otavaleña que trabajó para la ONG Misión Mundial como intérprete y auxiliar de enfermería, y se convirtió en la base piramidal del proyecto, que permitió a Thermes acercarse a la cultura indígena. Su compañera y esposa fue el medio de comunicación directa para adentrarse en el mundo andino. A partir de entonces empezó a cristalizarse el proyecto Ñanda Mañachi, cuando consiguieron reunir dieciocho músicos de distintas comunidades:

La música que hacían no era como para presentarse en escenarios, los indígenas tenían fama de tocar, pero desafinados, por eso el objetivo en un principio no fue formar grupo, tampoco de grabar un disco, sino que la experiencia de reunirlos y escucharlos tocar juntos temas conocidos, dio un buen resultado (Thermes, 2016).

Los primeros músicos que encontró tocaban dentro del ámbito familiar: uno tocaba el bandolín, el otro la guitarra, la flauta, el rondador. También había mujeres que cantaban. Viajó de comunidad en comunidad encontrando músicos con la idea de agrupar a los mejores intérpretes de las comunidades quichuas de la provincia de Imbabura para grabar y editar su música, que fueron temas tradicionales, pero con una interpretación totalmente nueva.

La concepción del nombre del grupo Ñanda Mañachi no fue planificado con una connotación que haga referencia al espíritu o razón de ser del grupo, fue resultado de una particular expresión muy conocida y escuchada en el vocabulario del lenguaje cotidiano de la cultura indígena. Ñanda Mañachi, en idioma quichua significa *préstame el camino*.

Un acontecimiento maravilloso y trágico -a la vez- sucedió en el año 1976, el nacimiento de su hija Sayana y el fallecimiento de su esposa Hermelinda Males. La causa de su muerte: septicemia, derivada de una operación por cesárea. A partir de este doloroso acontecimiento el proyecto Ñanda Mañachi toma impulso para la realización y grabación del primer disco ÑANDA MAÑACHI I, en homenaje a la memoria de Hermelinda Males.

Producción discográfica de Ñanda Mañachi

La publicación del primer LP, volumen I, llamado ÑANDA MAÑACHI 1, fue en el año 1977, con 2 500 ejemplares editados tras cuatro años de trabajo. El segundo disco, Ñanda Mañachi 2, se publicó en 1979 con 3 000 ejemplares. En 1980 publican

el tercer disco, Ñanda Mañachi 3, con un tiraje de 4 000 ejemplares. Y a partir de 1979 hasta 1981 comenzaron a producir un disco cada año. En un viaje realizado a Francia se encuentra con los hermanos bolivianos Carlos y Julio Arguedas Arancibia, creadores del grupo Bolivia Manta, quienes ya tenían conocimiento del éxito y la fama del primer volumen de Ñanda Mañachi allá en Francia y Alemania, se interesaron para trabajar juntos en la producción musical de Wiñayataqui, y para el año 1992 crean nueva una propuesta discográfica, Juyungo, donde se da la fusión entre músicos de la región Costa y Sierra.

En cada producción había integrantes diferentes (ver anexo). Esta música es -sin duda- el testimonio de una época y, por tanto, es parte de la historia de la música tradicional del Ecuador. Todos los discos fueron producidos bajo el sello discográfico LLaquiclla, que significa alegre y triste a la vez. El éxito de Ñanda Mañachi dejó una serie de reconocimientos, presentaciones, giras, en Ecuador, Latinoamérica y en especial por Europa.

Toda la información acerca de la producción musical y trayectoria del grupo de música tradicional andina Ñanda Mañachi ya se encuentra publicada en el año 2018, y se la puede encontrar en el siguiente sitio web: https://issuu.com/diversidadunida/docs/dosier_anda_ma_achi. Cabe anotar que la información aquí expuesta fue recogida de entrevistas personales con el Sr. Chopin Thermes y consta en los anexos.

Metodología

El presente producto se enmarca dentro de la línea de investigación Comunicación e Interculturalidad, con un enfoque cualitativo, ya que, la propuesta de esta historia de vida muestra un análisis de la relación entre comunicación, cultura e identidad dentro del marco de creación, trayectoria y consolidación del grupo de música tradicional Ñanda Mañachi dentro y fuera del contexto cultural del país. En vista de que sus principales fuentes no han sido documentadas en su totalidad, esta investigación se enmarca en una línea de indagación descriptiva:

Que estudia los casos tal y como aparecen en el presente, en el momento de realizar la investigación con el objetivo describir los fenómenos, y es el primer nivel del conocimiento científico que usa la observación, estudios correlacionales y de desarrollo. El método empleado es el cualitativo que permite utilizar técnicas de comprensión personal, de sentido común y de introspección (Echavarria Barrantes, 2002, pág. 48).

Para la realización de este trabajo se revisaron libros para la construcción teórica sobre comunicación, cultura identidad, tradición y música de las corrientes teóricas existentes y sus principales exponentes, dando énfasis a la escuela de pensamiento crítico latinoamericano, que intenta “entender la dinámica de la organización de los grupos sociales, la discusión de temas asociados a la identidad, nacional y étnica, el papel de los intelectuales en la sociedad, la relación entre política y cultura, tradición versus modernidad entre otras” (Crespo, 2017, pág. 13).

Conversaciones: Chopin Thermes como fuente primaria

Los diálogos con Chopin Thermes, etnomusicólogo francés tienen una condición fundamental, que es enseñar, compartir, comunicar sin dejar de lado los “compromisos generacionales y ese marco del compromiso generacional es donde

los saberes acumulados en la vida que enseña son depositados en la vida que aprende” (García, 2003, pág. 12).

Gracias a la amistad existente con el entrevistado se creó un compromiso que permitió acceder a su archivo personal para la obtención de documentos que avalan el contenido de los relatos orales durante las conversaciones obtenidas. Se realizaron dos entrevistas en tiempos diferentes y se registraron en audios que posteriormente fueron transcritos y constan en los anexos.

Entrevistas semiestructuradas

Mediante esta técnica libre las preguntas y las respuestas fluyeron con espontaneidad durante el desarrollo de la entrevista, creando un ambiente de confianza, sin dejar de lado el método y el objetivo de la investigación.

Las fuentes biográficas surgieron de las conversaciones con Chopin Thermes, los nombres de personajes, etnomusicólogos y exintegrantes del grupo. Las entrevistas las hice a: Enrique Males, músico indígena, exintegrante y primo de la fallecida esposa de Chopin Thermes, Hermelinda Males; Carlos Arguedas, etnomusicólogo boliviano, director del grupo de música tradicional andina Bolivia Manta; José Luis Pichamba, músico indígena de Peguche, integrante y actual director del Ñanda Mañachi; Paco Salvador, personaje de la danza, estudioso de la cultura, director del ballet de danza tradicional Muyacan; y Juan Mullo, etnomusicólogo, escritor de las sonoridades musicales. Todas las entrevistas a estos personajes están transcritas y constan en los anexos (ver anexos).

En este punto surge una aclaración al tomar como fuente a etnomusicólogos, en vista de que el creador del grupo viene con esta visión de la cultura de la etnomusicología

que se origina “como resultado del descubrimiento europeo del mundo en el siglo XIX, esto habría proporcionado los medios para considerar la interrelación política, intelectual y artística de las culturas para promover el estudio comparativo de la música” (Campbell, 2013, pág. 47).

La revisión bibliográfica está basada en la información obtenida de la documentación tomada del archivo personal, de Chopin Thermes. Las fotografías existentes también fueron facilitadas por él (ver anexos).

La revisión bibliográfica se llevó a cabo en las bibliotecas de la Universidad Andina Simón Bolívar, Puce, Ciespal, UPS, y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, siendo las fuentes teóricas importantes de comunicación, cultura, identidad, tradición y música. Cada autor está debidamente citado en la bibliografía.

Publicaciones de recortes de periódicos y publicidad nacional e internacional facilitados por el músico y director actual del grupo Ñanda Mañachi, José Luis Pichamba (ver anexos).

La unión de voluntades y saberes acumulados están concentrados en los resultados que se han afianzado con la metodología como columna vertebral en el desarrollo y consecución del artículo “Comunicación e Identidad: historia de vida de Ñanda Mañachi”.

Resultados

Mediante la revisión de fuentes teóricas en comunicación fue posible identificar el papel de la comunicación en todos los procesos culturales de los pueblos, especialmente de los localizados en América Latina y el Caribe. Mediante la comunicación oral, teniendo como medio de comunicación la tradición, fue posible transmitir y preservar formas de vida originales frente a la arremetida colonialista, lo que permitió sobrevivir en lo que es propio y auténtico.

Los pueblos independizados vivieron otra nueva conquista, con formas más poderosas, como la religión y la educación, a las que había que enfrentar y resistir. Y es entonces cuando la música se convirtió en el lenguaje que identifica, que agrupa, que resiste, que comunica. Por lo tanto, la tradición oral y la música son para el indio de los Andes el único medio para expresar, su riqueza, su legado, sus temas, transmitidos de generación en generación, es la memoria guardada desde tiempos inmemorables” (Galarza J.).

El proyecto Ñanda Mañachi visibilizó la riqueza sonora, que -en comunión con la danza, el idioma y la vestimenta- conformaban el bagaje cultural desde el mundo andino hacia el mundo occidental, dando origen a la interrelación entre culturas. Esto es lo que Reascos manifiesta desde la “otredad” en la teoría de la alteridad.

Chopin Thermes, con su llegada marcó el inicio de esta interrelación entre culturas diferentes cuando contrae matrimonio con Hermelinda Males, una bailarina de la cultura indígena de Otavalo que danzaba en el ballet de danza tradicional indígena de Paco Salvador. Este acontecimiento es la puesta en escena de la comunicación intercultural, al adentrarse en el mundo andino completamente diferente para él. Y

aquí la cultura, estrechamente ligada a la comunicación, como dice Grimson “la cultura comunica, todo comunica” se visibiliza esta relación al acercarse a un contexto cultural diferente (Grimson, 2001, pág. 60).

Este etnomusicólogo extranjero tuvo la visión para hacer un trabajo de difusión cultural, logró reunir un grupo de dieciocho músicos populares indígenas, con la ayuda y la compañía de su esposa Hermelinda. Estos músicos, sin saber que eran artistas, hicieron conocer al mundo su arte autóctono, propio, de melodías entonadas al compás del caminar por el campo en compañía de su gente, melodías creadas y recreadas en la cotidianidad.

Nuestra actividad principal era la agricultura, y en tiempos difíciles de sequía en nuestros campos, el tejido y la artesanía era nuestra segunda forma de sobrevivir. Nos veíamos obligados salir a la ciudad, a intercambiar lo que hacíamos, o producíamos, por eso desarrollamos el comercio. Y la música era una actividad muy especial para nosotros, a través de ella expresábamos la alegría, el descontento, la tristeza, o sea, todo aquello que sentíamos y que queríamos transmitir al resto. La música es como una herencia de nuestros abuelos y nosotros ahora enseñamos a nuestros hijos. Nunca fue nuestra idea vivir de ella, pero el tiempo permitió por medio de ella conocer otros mundos y relacionarnos con los diferentes. Hacerle saber que existimos, quienes somos (Pichamba, 2017).

Las sociedades originarias estaban organizadas en base a la escasez y limitación de su realidad, con lo que daba la naturaleza, con el modernismo se genera la ilusión de un consumo ilimitado y de necesidades falsas en donde “vivir bien pasa de una relación armónica a una vida dentro de la muerte” (Echeverría, 2011, pág. 43).

Cada cultura posee rasgos propios que la identifican y permiten su diferenciación, ya sea por la forma en que se organizan o por sus comportamientos, saberes, tradiciones, entre otros. Dentro de la cultura indígena del pueblo Otavalo encontramos costumbres y prácticas religiosas únicas, propias, que afianzan su

tradición, acentuando la esencia misma del ser andino como resistencia a ser despojado de aquello que le pertenece.

Los rituales religiosos, la música, la danza, las melodías, las coplas, los afinados, la toma de plazas, los baños sagrados de purificación cada 22 de junio en la cascada de Peguche, la manifestación del sentimiento afectivo por la familia y la comunidad familiar son elementos que conviven en el seno de la cultura de los pueblos de la región Sierra norte.

Otros elementos son los Inti Raymi, celebraciones sagradas dentro de la cosmovisión andina; el Paucar Raymi, o tiempo del florecimiento, es la fecha del reencuentro, todos los indígenas que se hallan dispersos alrededor del mundo regresan a la madre tierra que los vio nacer y dentro de su propio contexto humano natural, las manifestaciones musicales y culturales recobran fuerza en esas ocasiones, fortaleciendo y estrechando los lazos de identidad. En la reunión de toda la familia para organizar la celebración, la mujer tiene un papel muy importante, ella se encarga de preparar los alimentos como un ritual para compartir el cuy, el mote con chicharrón, los borradores, que es un preparado con las vísceras de chanco, el pan, la chicha de jora, que es la bebida sagrada.

La construcción del castillo, que es una estructura en forma cuadrada o piramidal hecha de madera y adornada con pan, frutas, bebidas, en las fiestas de San Juan, en honor al Santo Juan, son elementos de la tradición que se traspasan de generación en generación.

Se consiguió aprender y reconocer que la cultura de un pueblo es un gran logro colectivo, que es allí donde se crea y recrea el referente de identidad que ha permitido instituir un compromiso generacional.

Estas prácticas de tradición están en la memoria social del mundo indígena y han permitido reafirmar la identidad a través de la música, el baile, la danza, el canto, la poesía, el mismo idioma, que han transformado a cada uno de los miembros del grupo en protagonistas de la “fiesta” como un acto de tradición y de pertenencia. Guerrero (2004) dice. “Es a través de la fiesta, del ritual, como dispositivos simbólicos de la cultura, como los seres humanos y las sociedades transforman los órdenes temporales y espaciales, todo el proceso de la vida desde el nacimiento hasta a muerte” (pág. 34).

Es en la fiesta donde se unen dos aspectos de la música andina, el carácter religioso o ritual y el de la improvisación. Y en esa espontaneidad el indígena aporta algo nuevo al legado ancestral, no lo deforma, más bien le da vida a pesar de vivir una realidad diferente a la de sus antepasados, y así como incorporó instrumentos ajenos como la guitarra, el violín, el arpa, el rondín de orígenes precolombinos, y también prendió costumbres de la cultura blanco-mestiza (Galarza, 1978).

En los años setenta, cuando cundía la discriminación racial, cuando existía maltrato en todos los órdenes, incluso desde el Estado a todo lo que son minorías étnicas, permitieron a Paco Salvador adoptar una posición ideológica, política, artística, estética con respecto a la danza. Y crea Muyacan, un grupo de danza tradicional indígena, integrado por bailarines indígenas.

La danza se volvió en una herramienta para reconstruir la personalidad de los integrantes en un espacio de resistencia, de estudio, de superación, en donde los que accedían e integraban el Muyacan debían tomar a la danza como un espacio de provocación que estimulara el orgullo, la necesidad de superación, el desafío social,

la preparación, una formación para adquirir mayores conocimientos y herramientas cognitivas para poder vivir dentro e interactuar en una sociedad totalmente injusta.

El aparecimiento de Muyacan fue para sus integrantes no solo el medio para mostrar sus habilidades corporales en el baile, sino una herramienta de comunicación, la danza es un lenguaje que comunica que desde el escenario emite un mensaje, opiniones no verbales, que son manifestaciones de lo que pasa, de lo que siente, la juventud de una cultura (Salvador, 2017).

Se hizo urgente entonces una nueva mirada hacia la cultura para salir de ese concepto de mercancía, de producto resultado de la industrialización de la cultura, para recuperar el auténtico “folklore de entrañas aborígenes, no folklor preparado para negociantes desaprensivos, para turistas desprevenidos y aburridos de sus metrópolis que se ahogan en pozos de hierro, smog y cemento” (Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual, 2010).

Y la música de Chopin Thermes, que venía de toda la vertiente de los músicos populares quichuas de las sociedades originarias de la provincia de Imbabura, y que como música de tradición estaban trabajadas desde una óptica igual de valorización sonora, de composición musical en donde se respetaban ya las bases fundamentales de la estructura y los códigos de la música andina imbabureña, “y gracias a la calidad en la interpretación, en el registro sonoro, en la grabación se fue constituyendo en un referente icónico dentro de la música nacional” (Salvador, 2017).

En este campo, el investigador sonoro, se remite a democratizar lo musical desde quien escucha.

“Si escribo desde la sonoridad, desde las formas de escuchar de las personas, se enriquece el concepto, el aspecto epistemológico de la música, porque pretendo estar dentro de una realidad política conflictiva de las comunidades, desde cómo se escucha, que es muy diferente a como alguien escucha música, la interpreta o crea. Es un aspecto completamente distinto, es ahí cuando el método se enriquece diversificando los estudios musicales, musicológicos y etnomusicológicos.” (Mullo, 2017)

La música es, por tanto, un elemento de resistencia que ha permitido a las culturas dominadas generar manifestaciones de independencia frente a la cultura dominante, de ahí que las culturas tradicionales encontraron en ella el refugio y el instrumento para preservar su universo cultural y simbólico, para constituirse en una forma de reproducción de sus tradiciones y de su memoria colectiva, lo que hace frente a las nuevas prácticas de dominación y competencia en el campo de la producción cultural.

La música brota de los antiguos instrumentos, viejos como la raza, y de los nuevos, que el indio ha ido incorporando a su arte: violín, guitarra, arpa, bandolín, pero además cascabeles, pólvora, campanas, que todo es bueno para la armonía. La música brota todos los días. Para los indígenas es un elemento tan vital como el viento, el fuego, e el agua. Si se les privara de este elemento desaparecerían de la tierra. Hay aves que mueren cuando se le priva del canto y del vuelo (Galarza, 1978).

Solo desde la cultura se puede entender la organización, diferencias, conflictos y relaciones entre personas, grupos de personas de diferentes etnias, en distintos espacios y tiempos. Es imposible escribir una historia olvidándose de sus cambios, y aquí se da otro resultado del proceso de historicidad en las sociedades.

Chopin Thermes vivió en carne propia los abusos raciales, prejuicios, de hecho, si revisamos el pasado, “lo indio” o lo “indígena” fue una perversa herencia del colonialismo, resultado del mestizaje en donde se instauró el poder de los colonizadores.

La muerte de Hermelinda Males, su esposa, debido a una negligencia médica en el parto de su hija Sayana, fue una muestra real de una época en donde cundía la discriminación racial, existía maltrato de todos los órdenes, incluso desde el Estado a

todo lo que eran minorías étnicas. En aquellos tiempos los médicos eran intocables, y esa premisa fue demostrada con la injusticia al darse un fallo judicial en la ciudad de Ibarra por las autoridades que administraban justicia en 1978 a favor de nadie.

Este acontecimiento marcó el principio de una nueva mirada de la cultura indígena, esta injusticia social despertó en los músicos que integraban el grupo Ñanda Mañachi la necesidad de expresar su rechazo, y se motivaron junto a Chopin Thermes para grabar y producir el primer disco de Ñanda Mañachi 1, en memoria de Hermelinda Males.

La muerte de la esposa, y madre de su hija, se convierte en la razón para rendir homenaje a la memoria de una mujer que abrió los caminos de comunicación de un extraño con su gente, para que este pudiera mostrar al mundo un poquito del encanto de un paraíso de un país llamado Rosa María.

La comunicación trasciende fronteras y la música como medio permitió el contacto entre otras culturas similares en espacios diferentes. Resultado de este fenómeno musical, es el encuentro en Francia, entre Ñanda Mañachi y Bolivia Manta grupos de música tradicional de la región Andina, con la particularidad de que el creador del grupo ecuatoriano era el francés Chopin Thermes y el director del grupo boliviano el músico indígena aymara Carlos Arguedas.

A pesar de la violencia y destrucción de la colonización, la música propia, autóctona, lejos de desaparecer pudo asimilar lo proveniente del extraño, pero sin perder su fuerza y vitalidad, si bien es cierto que las transformaciones sociales fueron profundas la comunicad campesina que era el centro vital de la cultura indígena quedo prácticamente intacta (Thermes C. , Wiñayataqui).

La internacionalización de Ñanda Mañachi en espacios europeos se dio gracias a esa alteridad que permite y posibilita el encuentro entre seres humanos a través de todos

los signos de la identidad y de la memoria colectiva contruidos socialmente.. “Y desde un espacio social, es asumir que sobre un territorio se enmarca una serie de relaciones sociales simbólicas propias de los diferentes grupos que forman una sociedad y que se dinamizan y transforman en ese espacio” (Guerrero, 2004, pág. 33). De esta manera, se demostró que las fronteras entre los pueblos andinos tienen historias comunes.

La producción discográfica de la música de Ñanda Mañachi tuvo una única finalidad, reunir músicos de distintas comunidades para interpretar una misma melodía. Los temas que interpretaban no eran nuevos, cada músico lo interpretaba a su manera, eso hacía que se escuchara diferente, puesto que el indígena tocaba por afición y gusto, para expresar su sentir, alegría, tristeza, para acompañar a sus muertos. Ellos no tocaban para ser reconocidos, o menos aún, con fines de lucro; esa idea es resultado del modernismo de hoy en día.

Se consiguió este fenómeno social extraordinario donde “un mocho” (indígena sin guango y venido de otro lugar), “un guangudo” (indígena con guango-cabello hecho trenza), uno de Quinchuqui, otro de La Balsa, de Zuleta, de la Rinconada, donde había clivajes tradicionales impuestos por quinientos años sometidos en las haciendas, todos juntos, se rompieron esquemas del pensamiento en un solo lenguaje, la música.

El éxito se debió a la fusión, musical, sonora y ambiental, y precisamente dado gracias a la unión de los distintos aspectos culturales -bien marcados en ese entonces- de varias comunidades, fenómeno que en la actualidad sería imposible encontrar, puesto que a partir de 1985 surgieron otras modas de música orquestada, se crearon grupos parecidos al Ñanda Mañachi, y de este modo se inició una cierta

competitividad, copia de temas, reinterpretaciones y también empezó a intervenir gente mestiza.

Y como resultado de esa coyuntura fue posible para Chopin Thermes trabajar un nuevo proyecto discográfico llamado Juyungo, que vino a hacer la unión de músicos de las regiones Costa, Sierra y Oriente. “A juzgar por el entusiasmo que manifestó el público, el conjunto Juyungo logro su objetivo. La felicidad de vivir y el calor comunicativo de los artistas permitió que este mestizaje de mestizajes fuera comprendido y apreciado por el público de nuestro continente” (La voz del Norte, 1991).

La música de Ñanda Mañachi, no es música popular, es música de tradición, esto significa que no es aprendida con notas musicales, ni con el estudio de la música escrita como ocurrió en occidente sino con el sentido del oído y el sentir del músico. La música de tradición es música grabada en el entorno, tiempo y espacio justo en que se está llevando a cabo cualquier acontecimiento sea esta ceremonia, fiesta, entierro, entre otros y que ha sido heredado de forma oral de generación en generación. Cuando la música es grabada fuera de este contexto deja de ser tradicional y pasa a ser música traspuesta (Thermes, 2017).

Este grupo de músicos hacía música con identidad heredada a través de la tradición, convirtiéndose en un referente de la cultura indígena de la región norte del Ecuador. El elemento particular estaba dado por estar libre de los restos del folclorismo, su música reunía el respeto del repertorio tradicional con una interpretación activa y vehemente. Sus músicos provenían del entorno cotidiano, de las fiestas, funerales, páramos, caminatas, plazas, hacían la música en su andar diario, cantaban a la tristeza, a la alegría. Sus melodías no seguían un ritmo armónico musical, seguían su sentir, el ritmo de sus emociones. Desconocían la fama, sus espectadores eran la gente de sus comunidades, y el repertorio cumplía la necesidad de la ocasión (Thermes, 2017). Su producción musical es un símbolo de identidad, brindaron un gran aporte al repertorio nacional, inmersos en la firmeza indígena, esto permitió

reunir más adeptos, gestores de cultura, que les rindieron tributo en el largo camino de su existencia.

Consiguió difundir la música quichua, que más tarde identificaría a otros pueblos quichuas como los salasacas, cañarís, saraguros, coltas, caras, chibuleos, tiguas, cayambis y todos los pueblos que habitan la región andina, convirtiéndose así en la música tradicional de los Andes. La música es comunicación, ya lo dice Grimson, la cultura comunica, “comunicar es “poner en común” una serie de sentidos, prácticas, y otros presupuestos entre personas, grupos, sociedades, que logran entrar en contacto para reconocerse en presencia de culturas diferentes.

Este grupo de músicos campesinos marcó el inicio de una era en donde la cultura del pueblo indígena de la provincia de Imbabura pudo visibilizarse, cobró presencia en su máxima expresión, en grandes escenarios fuera del país, con reconocimientos nacionales e internacionales. Fueron el medio de comunicación para el mundo, que llevó un mensaje de la identidad de estos pueblos, que decían esto somos, aquí estamos.

Conclusiones

Esta investigación permite sostener y sustentar la línea de investigación planteada desde la interculturalidad como el modo de ser, de sentir, de pensar y hacer en palabras simples ese modo de vivir del hombre dentro de su contexto, en donde las acciones humanas adquieren validez y sentido social. Puesto que cuando establecemos vínculos desde el modo en que interactuamos con el otro, con la naturaleza, construimos sentidos de pertenencia al grupo, que es la identidad. Este universo de sentido ha permitido sobrevivir, crecer, resistir, liberar y reinventarnos para adaptarnos a los cambios sociales.

La comunicación es un eje transversal que cruza todos los ámbitos de la cultura, en todas sus expresiones, contenidas en la memoria social, que a través de la tradición transmitida de generación en generación ha ido construyendo y reconstruyendo la identidad de cada uno de los pueblos.

Es aquí en donde la cultura comunica, trasmite (saberes, decires, haceres), como un legado generacional, asistiendo a los cambios dados a la época, a los avances tecnológicos y científicos de la información. Es por medio del arte musical, de las tradiciones vivas indígenas y campesinas, donde la identidad de estos pueblos originarios de América Latina ha tenido su continuidad a través del tiempo. Por tanto, incluir a campesinos con sus instrumentos propios, como la quena, rondadores, flautas y pingullos, interpretando sus melodías, fue el gran sueño de Chopin Thermes y el inicio de la presencia de Ñanda Mañachi para mostrarle al mundo las vivencias del hombre andino ecuatoriano. Los primeros conciertos, en escenarios locales, después nacionales y, finalmente, internacionales nada tuvieron que ver con el

folclore sudamericano que en la actualidad ha ido aculturizando y empobreciendo la identidad.

Un exintegrante de Ñanda Mañachi, Enrique Males, quien nació en la ciudad de Ibarra y creció bajo la influencia del mestizaje, reconoce:

Yo soy un indígena urbano, por eso fui creando un cierto rechazo a mi propia identidad. Perdí un tanto el idioma quichua, a toda costa yo quería convertirme en mestizo, fue una lucha interna. Después de estar ya interpretando música latinoamericana nació un grupo de jóvenes de algunas comunidades indígenas de la provincia, resultado de la idea de un musicólogo francés Chopin Thermes de hacer un trabajo de difusión cultural a través de músicos populares indígenas, ser parte de este proyecto me dio la oportunidad de contactarme con los otros primero para luego encontrarme conmigo (Males, 2014).

El reencuentro con los otros fortalece la identidad de uno, llena los vacíos internos, y la música como medio de comunicación permitió el contacto con los semejantes, con el entorno y con la Pacha Mama o Madre Tierra.

La perseverancia de los sueños de Chopin Thermes marcó el inicio para que la música de tradición interpretada por un grupo de campesinos e indígenas de la provincia de Imbabura rompiera fronteras, no solo nacionales, también internacionales. Su mayor deseo era reunir en un mismo proyecto, músicas de intérpretes originarios tanto de América del Sur como de África y de Asia, cuyas similitudes provenían ya sea de los registros de instrumentos, de líneas melódicas o incluso de los símbolos o mitos que los originaron.

La música de Ñanda Mañachi es música y tradición, más no música tradicional porque:

El elemento tradicional desde la misma cultura tiene otras herramientas de connotación, incluso de subcategorización de este tipo de *modus* del pensar, ya que en su música está evidenciado no solo subtemas de lenguajes y dialectos complejos, hace referencia a todo lo que implica el arte que maneja la acústica

por medio de sistemas de ordenamiento, pero también a través de sus sistemas de ordenamiento andino. Podría decirse que Ñanda Mañachi es música y es tradición. (Mullo, 2017).

La producción musical de Ñanda Mañachi permitió reconocer a la cultura como la forma de ver y comprender el mundo, de producir, de construir, de comunicarse y relacionarse que tiene cada grupo social o pueblo con el medio que lo rodea. Visibilizó que es tan valioso el hombre que está en la academia como lo es aquel que vive en el campo, su valoración viene dada por sus conocimientos en el uno y la sabiduría heredada en los otros, que se reafirma en el contexto o entorno social y natural.

En fin, estas expresiones, raíces, manifestaciones culturales como la danza y la música de tradición autóctona demostraron que la modernidad desde América Latina concebía que la sociedad no podía ser Occidental, tenía que mestizarse, y en esa hibridación el moderno capitalismo fue sometido a las lógicas y a la realidad indígena de América Latina.

Esta vitalidad está presente aquí, en la música de Imbabura, recogida en sus propias fuentes. Música de aquellas fiestas, con paisajes y ritmos, burlas de amor y amores burlados, llantos de abandono y risas de Achitaitas. Canciones que el tiempo modifica y que fueron compuestas por millares de aportes anónimos. Arte comunitario, sin autores celebres ejecutantes y cantores indígenas que carecen de escuelas y que en ocasiones son analfabetos. Troveros de leyenda como Juan Cayambe, el viejo cuyas piernas yacen ulceradas de tanto andar caminos serranios. Folklore de entrañas aborígenes; no folklore preparado para negociantes desaprensivos para turistas desprevenidos y aburridos de sus metrópolis que se ahogan en pozos de hierro, *smog* y cemento (Galarza, 1984).

Lo que todos estos músicos consiguieron reflejar fue la realidad de la gente de la región andina, pero no como la imaginan los extraños, llena de prejuicios; sino tal y como es, con sus alegrías y sus penas, sus riquezas y sus pobreza, sus pequeños

heroísmos y sus miserias, todo estaba presente. La música refleja la realidad de esa gente.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre Godoy, M. (2012). *La musica ecuatoriana. Memoria local, patrimonio global*. Riobamba: Pedagógica Freire.
- Arguedas, C. (16 de junio de 2013). Ñanda Mañachi. (R. Gallegos, Entrevistador)
- Caggiano, S. (2015). *Antología del pensamiento crítico contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Caiza, R. (2016). Dimension de la Cultura. En R. Caiza, *La cultura. Canton Mejía* (págs. 20-27). Machachi: SOSIGRAF.
- Campbell, P. (2013). Etnomusicología y educación musical: punto de encuentro entre musica, educación y cultura. *Revista Internacional de Educación Musical*(2), 44-49.
- Crespo, R. (2017). ¿Estudios culturales latinoamericanos? Reflexiones a partir de algunas antologías. *Revista de Estudios Latinoamericanos*(6), 13-37.
- Echavarria Barrantes, R. (2002). *Un camino al conocimiento. Un enfoque cualitativo y cuantitativo*. San José: EUNED.
- Echeverría, B. (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Oxfam.
- El Comercio. (16 de junio de 1988). Música de los Andes, Teatro Sucre. *El Comercio*, pág. 06.
- Galarza, J. (s.f.). Persistencia de los sueños. *Persistencia de los sueños*. Llaquiclla, Ibarra.

- Galarza, J. (13 de julio de 1978). Un país llamada Rosa María. *Ñanda Mañachi. Contraportada*, I. Ibarra, Imbabura: IFESA.
- Galarza, J. (3 de julio de 1984). Ñanda Mañach. *Un país llamado Rosa María*. Quito, Ecuador: Mariscal.
- García, J. (2003). *Papá Roncón*. Quito: Fondo documental Afro-Andino.
- Grimson, A. (2001). *Cultura, nación y campos de interlocución. Dimensiones de la comunicación*. Bogotá: Norma.
- Grimson, A. (2001). *Interculturalidad y comunicación*. Bogotá: Norma.
- Guerero, P. (2018). *La chakana del corazonar*. Quito: Universidad Politecnica Salesiana.
- Guerrero, P. (2002). *La cultura*. Quito: Abya Yala.
- Guerrero, P. (2006). *La música en el Ecuador: panorama de las artes musicales*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Guerrero, P. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder: la fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Gutierrez Guerrero, P. (2006). *La música en el Ecuador: panorama de las artes musicales*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual, Expediente Nro. 238265-10-LC (IEPI 12 de diciembre de 2010).
- La voz del Norte. (19 de Noviembre de 1991). Ñanda Mañachi. *La voz del Norte*, pág. 6.

- Males, E. (16 de abril de 2014). Ñanda Mañachi. (R. Gallegos, Entrevistador)
- Mendoza, A. (1999). *La fiesta religiosa Indígena en el Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- Moreno, S. (2000). *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito.
- Mullo, J. (21 de marzo de 2014). Sonoridades Mismas. (R. Gallegos, Entrevistador)
- Otavalo. (26 de mayo de 2003). La musica, sello identitario de los indígenas. *Otavalo*, pág. A4.
- Pedroza, G. (2001). Globalización y cultura. *Diálogos de la Comunicación*, 61.
- Pichamba, J. L. (20 de junio de 2012). Ñanda Mañachi. (R. Gallegos, Entrevistadora)
- Quimbo, S. (14 de marzo de 2019). *Bajo un mismo sol*. Recuperado el 16 de mayo de 2019, de Capítulo 18: #BajoUnMismoSol #ApakKichwas #Otavalo
- Reascos, N. (2016). La cultura, las culturas y la identidad. En R. Caiza, *La cultura, cantón Mejía* (págs. 12 -16). Machachi: SOSIGRAF.
- Salcedo Rodriguez, C. (1989). *Diccionario de teoría folklórica*. Cayambe: Abya Yala.
- Salvador, P. (16 de marzo de 2013). Ñanda Mañachi. (R. Gallegos, Entrevistador)
- Thermes, C. (s.f.). Persistencia de los sueños. *Persistencia de los sueños*. Llaquiclla, Ibarra.
- Thermes, C. (s.f.). Wiñayataqui. *Ñanda Mañachi II*. Laquiclla, París.
- Thermes, C. (20 de junio de 2017). historia de Vida de Ñanda Mañachi. (R. Gallegos, Entrevistador)

Thermes, C. (16 de abril de 2016). Historia de vida de Ñanda Mañachi. (R. Gallegos, Entrevistador)

Salvador, P. (15 de septiembre de 2017). La música de Ñanda Mañachi, complemento de la danza de tradición. (Rosa Gallegos, Entrevistador)

Thermes, C. (16 de marzo de 2017). Historia de Vida de Ñanda Mañachi. (Rosa Gallegos, Entrevistador)

Anexos

Anexo 1. Entrevista a ChopinThermes, creador del grupo de música de tradición indígena Nanda Mañachi (primera entrevista)

1. ¿Quién es Chopin Thermes y cómo llega al país de Rosa María?

Jean Chopin Thermes Causse es mi nombre completo. Desde muy joven me interesé por los sonidos, y atraído por el gusto del sonido realicé estudios en historia del arte. Doce años más tarde, en el año 1969, viví en Senegal (África), allá hice el servicio militar como profesor en la cooperación o Asistencia Técnica “y comencé a grabar música. En esos tiempos en África la música oscilaba de forma tradicional, tuve la oportunidad de grabar a los “*griots*”.

2. ¿Qué es un *griot*?

Un *griot* es como un poeta, músico o historiador. También registré a los tocadores de Cora, esas grabaciones se publicaron en la BBC de Londres, están en el departamento de Archivo de Producción de Sonido. Luego estudié historia del arte, una Maestría en Estética y emprendí un viaje desde Cádiz, España hasta Veracruz, México allí comencé a recopilar con una grabadora “Uher” estéreo, todos los sonidos, ritmos y melodías de la música de los pueblos que iba encontrando. En el año 1971 viaje hacia Guatemala y Belice para continuar grabando, en cada grabación buscaba la máxima calidad de los sonidos al grabar.

3. Debió ser por su conocimiento de la música que buscaba grabar la pureza del sonido

Sí, pero las grabaciones que hice en estos países de Centroamérica fueron a músicos conocidos tan solo dentro de sus comunidades, para nada profesionales.

Por aquel entonces no existía la música tradicional, estaba de moda el folklor y los antropólogos realizaban grabaciones de mala calidad, porque el interés se centraba tan solo en los textos y no se valoraba la calidad de la grabación en sí misma. Para mí realizar grabaciones de calidad era una forma de respeto hacia las culturas a donde me acercaba. Seguí mi viaje desde Bogotá recorriendo y grabando por el río Putumayo hasta el 30 de mayo de 1973, en que entré al Ecuador, por recomendaciones del Instituto de Antropología de Bogotá dirigido en ese entonces por el doctor Gonzalo Correa, para lo cual hice realizado un inventario de instrumentos musicales de los diferentes grupos étnicos a lo largo del Río Putumayo (Amazonia).

4. ¿Cómo fue su llegada a Ecuador, igualmente por tierra?

Cuando llegue a Ecuador recuerdo claramente haber realizado el viaje a la ciudad de Ibarra a pie, era la época de los preparativos para la celebración de las fiestas de San Juan, conocido dentro del mundo andino como Inty Raymi (que es una celebración de origen Inca). Los conocidos Inty Raymis, se celebran más en Perú, específicamente en el Cuzco. Con la conquista española se reemplaza el sentido

porque la religión impuesta no podía suprimir, erradicar esta cosmovisión del mundo andino, y toma el nombre de San Juan, en honor al Santo Juan.

Pasé por Cunduro, Las Haciendas, La Magdalena, La Rinconada, Angochagua, y en cada lugar me daban posada en chozas de paja, hasta llegar a Olmedo. Y en ese trayecto conocí a Carlos Perugachi, a Chukin Chilcañan, sin saber encontré a dos primeros músicos que más tarde serían parte del grupo Ñanda Mañachi. Ya en la ciudad de Ibarra conocí a Paco Salvador director del recién fundado grupo de baile Muyacán donde bailaba Hermelinda Males, primera bailarina indígena y trabajadora social en la misión andina. En ese mismo año se presentó el ballet “Muyacan” con Paco Salvador y Hermelinda Males en la ciudad de Ibarra, en el Teatro Gran Colombia y tuve la oportunidad de mirar danzar a Hermelinda Males, me enamoré a primera vista y poco después me casé con ella en diciembre 1973.

5. El matrimonio con una mujer indígena y un extranjero, ¿cómo fue visto en esos tiempos?

Yo, extranjero desconocido, ella una mujer indígena, fue un acontecimiento, tanto para su familia como para su cultura. No era tan fácil aceptarme, qué podía yo ofrecer a ella, pero a través de la música fui conquistando, primero a su padre Taita Pedro, y luego ya pasé a formar parte de ellos. Sin embargo, recuerdo que a mí por ser ciudadano francés no me daba autorización la embajada de Francia en Ecuador para casarme con una mujer indígena. Eran tiempos de racismo, donde la desigualdad estaba en todos lados, más tarde eso me traería consecuencias.

6. ¿Cómo un etnomusicólogo sobre el terreno, además extranjero, pudo adentrarse en la cultura indígena, qué limitantes encontró?

Hermelinda se convirtió en la base de mi proyecto, en vista de que acercarse a la cultura indígena en esos tiempos no fue fácil, junto a ella caminamos por las comunidades por donde ella era conocida y respetada. Era enfermera de la ONG Misión Mundial, y por esa razón conocía a casi todos los músicos de la región.

Pues la primera limitante estaba al interior de la misma cultura indígena, aquellos indígenas que habían salido de la comunidad eran vistos como “dañados”, es decir, aculturados, sin embargo, fue posible traspasar esa barrera con la ayuda de Hermelinda su esposa pudo reunir a músicos de distintas comunidades. Y cuando reunimos a los músicos en mi casa, ubicada en la Calle Oviedo en la ciudad de Ibarra, donde instalé el primer estudio de grabación portátil del Ecuador, ninguno de ellos se conocían entre sí, a pesar de vivir en comunidades cercanas; la música que hacían no era como para presentarse en escenarios, los indígenas tenían fama de tocar pero desafinados, por eso el objetivo en un principio no fue formar grupo, tampoco de grabar un disco, sino que la experiencia de reunirlos y escucharlos tocar juntos temas conocidos, dio un buen resultado.

Los primeros músicos que encontré tocaban dentro del ámbito familiar: uno tocaba el bandolín, el otro la guitarra, la flauta, el rondador, también había mujeres que cantaban. Con mi esposa pusimos un almacén de artesanías llamado Muyacán, y en ese lugar empecé a pasar las cintas con la música grabada eso hizo que la gente “indígenas y mestizos” rodearan el local y se detuvieran a escuchar las grabaciones. De ahí vino la gran idea de agrupar a los mejores intérpretes de las comunidades

quichuas de la provincia de Imbabura para grabar y editar su música que fueron temas tradicionales, pero con una interpretación totalmente nueva.

No creo que lo que hice tuviera algún mérito especial; la coyuntura y las circunstancias del momento ayudaron. Me enamoré de una mujer excepcional, con ella me casé. Junto a ella escuchaba la música de las comunidades indígenas, era una música maravillosa; nadie la había grabado y yo la empecé a recopilar. Fueron momentos realmente únicos. Esta música es sin duda el testimonio de una época, y por tanto forma parte de la historia de la música tradicional del Ecuador.

7. ¿Cuáles fueron los primeros resultados de esta odisea?

Junto a Hermelinda Males pensábamos publicar la música que se había grabado anteriormente para las coreografías del ballet Muyacan dirigido por Paco Salvador. Y en el verano de 1975, en París, publicamos, para las escuelas, un disco (45 rpm) con cuatro temas grabados en la casa de la calle Oviedo de Ibarra, tradicionales, pero con títulos para 4 bailes, llamado Campanitas. A este disco se había pensado denominar “Ñanda Mañachi”, pero como su pronunciación en Francia resultaba complicada, se lo tituló “Danses d’Equateur”.

Diálogo entre Chopin Thermes y Rosa Gallegos

Fecha 19 de abril de 2016, Ibarra, 18h00

Anexo 2. Segunda entrevista

1. ¿Por qué el nombre Ñanda Mañachi?

El nombre Ñanda Mañachi, que en idioma quichua significa *Préstame el camino*, no fue concebido con el propósito de convertirse en un tema o título discográfico, en esa época no tenía idea de la trascendencia que tendría esta música. Cuando Hermelinda iba a las comunidades pedía permiso para pasar, en ocasiones, por el patio de las casas, en vista de que en esos tiempos no había vías delimitadas como ahora carreteras, entonces ella siempre decía Ñanda Mañachi, que significa preste un paso, y se escuchaba bonito, por eso fue que puse ese nombre, yo puse el nombre de Ñanda Mañachi.

2. ¿Cómo sucedió la muerte de Hermelinda, su compañera de vida?

Tú lo has dicho, una compañera que la vida me quitó muy pronto (expresión de nostalgia). Esto sucedió en diciembre de 1976, cuando nació mi hija Sayana. Hermelinda muere después del parto, la atendieron en el hospital de Ibarra, la causa de su muerte; septicemia derivada de una operación por cesárea, inconcebible por causa de negligencia médica.

3. ¿Qué medidas legales tomó frente a esa situación?

En aquellos tiempos los médicos eran intocables, pero les seguí un juicio, que al final en la sentencia dictada en 1978 no salió favorable para ninguna de las dos partes. Eran tiempos en donde en Ecuador el maltrato a los indios era normal. Sin embargo, la muerte de Hermelinda me motivó para llevar a cabo el sueño que teníamos juntos, y a partir de ahí comencé a trabajar para que el primer disco de Ñanda Mañachi, volumen I, viera la luz en 1977 en memoria a ella.

4. ¿Ese fue el inicio del fenómeno musical Ñanda Mañachi en ese tiempo?

Sí, con el primer disco vinieron Ñanda Mañachi 2, Ñanda Mañachi 3, reediciones, discos, proyectos como Juyungo, Wiñayataquí, Churay, Churay, junto a Bolivia Manta, viajes a Francia, Alemania, Holanda, Japón, España, también presentaciones por todo el país. Toda esa información te la voy a dar, los *long plays* originales, los escritos que hice, y más datos está en la documentación que presente al IEPI cuando un integrante de Ñanda Mañachi Alfonso Cachiguango decide separarse del grupo para realizar sus propios intereses personales valiéndose de todo mi trabajo.

5. Gracias por toda esa información, pero cuénteme sobre su trabajo junto a Bolivia Manta, ¿cómo es ese trabajo conjunto?

Las primeras propuestas musicales que se hacían en Europa era folclore y a todo el mundo le gustaba ese folclore porque no conocían las propuestas musicales reales de los países sudamericanos, ante esa realidad primaba la novedad. Entonces los hermanos Carlos y Julio Arguedas Arancibia que ya tenían el pensamiento y formación en Europa, vieron la oportunidad de fusionar ritmos entre músicos del mismo territorio, con distintos rasgos culturales. Por esa razón, ellos habían empezado a realizar grabaciones con una grabadora UER por toda Sudamérica desde Venezuela, Colombia y al llegar a Ecuador.

La música de Bolivia Manta era música de Bolivia, Ecuador y Perú, fue una recopilación de música tradicional de estos tres países, con esa música realizaron una producción diferente. El primer disco que hicieron es Sartañani, que embriagó con sus ritmos a la gente en esa época. Y al encontrarse con mi música, ellos pudieron visualizar la fuerza que daba la fusión entre músicos del mismo territorio, en este caso de comunidades distintas con rasgos culturales distintos. Y de esa manera se dio el interés para trabajar juntos para la recopilación de temas del Ecuador en la elaboración del álbum doble Wiñayataqui de Bolivia Manta y Churay Churay.

6. ¿Qué significa Churay Churay?

Es el grito de los grupos de danzantes y músicos durante las fiestas de San Juan. Este disco fue fabricado y distribuido también en Ecuador bajo el sello Llaquiclla, con mis textos. Se abre el lado A con un Ñuca Llacta sonante que popularizó aún más el nombre de Ñanda Mañachi dentro y fuera del Ecuador.

7. ¿Reconocer no cuesta nada Chopin?

Pero en este caso sí cuesta, en Ecuador, sí. Eso pasa casi siempre, pero a pesar de este acontecimiento, yo llevé los discos de Ñanda Mañachi a Radio France, en donde reposan en un archivo de colección hasta la actualidad

Diálogo entre Chopin Thermes y Rosa Gallegos, de 20 de junio de 2017, Ibarra, 17h00

Anexo 3. Entrevista a Carlos Arguedas Arancibia, director de Bolivia Manta

De contextura alta, fuerte, tez trigueña, voz grave y gran apertura Carlos Arguedas revive una historia de ayer para contarla hoy con la misma emoción de cuando el sueño apenas empezaba.

¿Quien fue Carlos Arguedas antes de ser músico?

Allá por los años 69-70 luego de cumplir con el servicio militar me alistaba para ingresar a la Universidad, pero ese mismo año, cerraron la Universidad por el golpe de estado, en 1971. Buena o mala suerte fue que como estudiante de ciencias económicas cogieron a todos los dirigentes universitarios contrarios a la política de ese entonces (comunismo trotskista sindicalismo), por estar en la lista de representantes universitarios. Por suerte anterior al golpe de estado en los dos últimos años del colegio me involucre en el grupo de teatro de la Alianza Francesa habiendo sido tomado en cuenta entre los integrantes del grupo para viajar a Francia.

Esa fue una gran oportunidad de vida, que supo aprovecharla

Perfectamente, llegue a Francia por primera vez en julio de 1970, hace cuarenta años, el primer obstáculo fue el idioma, costumbres, la tierra, pero me encontré con un mundo conocido, la música latinoamericana estaba de moda. México- Mariachi, Argentina- Tango, Brasil- Bosa Nova

Interpretes de la Música Andina o de la Música de los Andes (argentina, peruana), ya tenían éxito independiente en Europa. Había un grupo de Bolivia que ya se había instalado en Francia, “Los Jairas”, ya eran conocidos dentro de la música popular boliviana, habían llegado a Suiza por medio de una fundación Boliviana. Recuerdo que de la región andina había muy poco, aunque los argentinos ya habían empezado a investigar y ya se escuchaban albos, pasillos, marineras, huaynitos, carnavales, y con su llegada pude ver una oportunidad, y empecé a trabajar en lo, originario, mi primer reto fue conseguir instrumentos.

Cuénteme sobre la música de Ñanda Mañachi

Al llegar a Ecuador estábamos atrás de los artesanos, quienes conocían a un integrante del Grupo Los Corazas, llamado Arturo Aguirre, quien vendía dulzainas, fue el primer contacto con el mundo musical en Ecuador. Bueno, hablar de Ñanda Mañachi es hablar del maestro Chopin Thermes, ya nos habíamos encontrado en Francia por tanto ya tenía conocimiento del trabajo que Chopin venía realizando. El ya había empezado con las grabaciones de Ñanda Mañachi, sus grabaciones eran in situ, sin nada de arreglos, nos encontramos con un francés que tenía en sus manos una riqueza musical autóctona. En esa época la gente no era tan sensible, a los textos o poesía popular sino a la melodía dentro del espectro instrumental.

Diálogo entre Carlos Arguedas y Rosa Gallegos, de hecha 20 de junio de 2017, Otavalo, 17h00

CARTA DE AUTORIZACIÓN

11 de agosto de 2017

Yo CARLOS ARGUEDAS ARANCIBIA, músico, compositor boliviano, por medio de la presente autorizo en calidad de entrevistado el uso de mis declaraciones para fines académicos, a la Sra. Rosa Gallegos Salagata, con CI 1802844181 información que constará dentro de la investigación de su trabajo de titulación, denominado "Comunicación e Identidad- Historia de vida de Nanda Mañachi".

Dejo constancia mi nombre, firma y número de cédula.

Atentamente



COMPOSITOR

CARLOS ARGUEDAS ARANCIBIA

CI...469994 LP.....

Anexo 4. Entrevista a Enrique Males, exintegrante de Nanda Mañachi

1. ¿Cómo se define Enrique Males?

Enrique Males, músico indígena, narra desde su oralidad lo siguiente: “Yo en este caso había nacido en la ciudad de Ibarra y ahí estaba la influencia del mestizaje, por eso digo que “Yo soy un indígena Urbano, por eso fue complicado adaptarme.

A través de esta influencia las enseñanzas que me daba la ciudad eran mestizas, esa era la razón por la que yo iba cultivando la parte mestiza, eso lo transmitía en la música cuando imitaba ritmos mestizos como el albazo, el pasillo, pasacalle incluso melodías mexicanas a través de las películas que llegaban a la ciudad de Ibarra, imitaba. Como solista formé un trío para música latinoamericana con estos ritmos. Sin embargo, había una cierta inquietud en dentro de mí, a pesar de que en las vecindades los amigos mestizos me influenciaban con sus ideas para que cambie. Es así como se fui creando un cierto rechazo a mi propia identidad, por eso perdí un tanto el idioma quichua, a toda costa yo quería convertirme en mestizo y la música se dio en ese aspecto, pero siempre había una inquietud porque como indígena estaba en contacto con las comunidades, con jóvenes de quinchihue, Peguche, Otavalo fue una lucha interna hasta que después de estar ya interpretando música latinoamericana nació un grupo de jóvenes de algunas comunidades indígenas de la provincia pero el detalle está en que un musicólogo francés Chopin Thermes fue el de la Idea de: **hacer un trabajo de difusión cultural a través de músicos populares indígenas .**

2. ¿Y cómo consiguió un extranjero adentrarse en la cultura del pueblo Sarance?

Esta iniciativa le fue posible realizar a Chopin debido a que hizo contacto con una prima mía y se casó con ella, Hermelinda Males. (Aquí explicar el matrimonio, unión de culturas). Ella fue el medio de comunicación, conexión para que un extranjero pudiera adentrarse en el mundo tan cerrado y celoso de la cultura indígena. Cuando Chopin pasa a formar parte de la familia, se dio la oportunidad de encontrarme con compañeros de distintas comunidades de la provincia como Quinchuqui, Peguche, Zuleta, Angochagua, Pimampiro, Carabuela, que para mí eran desconocidos, todos ellos quichua hablantes, pasé a formar parte de este grupo.

3. ¿Cómo consigue adaptarse a su cultura, a pesar de sentirse un extraño, ajeno a la misma?

Fue todo un proceso de adaptación lento, las experiencias de las caminatas, giras me permitió a través del dialogo recuperar el idioma lenguaje materno y principal medio para poder comunicarme con mis compañeros a través del quichua, sucedió algo interesante empecé a contactarme con los otros primero para luego encontrarme conmigo, se reencontró con él a través de los otros. Y es ahí cuando aparecieron los cuestionamientos personales internos. En esa época yo ya interpretaba música latinoamericana por tanto no fue difícil interpretar música tradicional, y con este contacto se terminó de plasmar mi identidad y luego vino la parte de los instrumentos que para mí era desconocido como las flautas traversas, bandolín, los cantos de las mujeres de Zuleta, el arpa de Juan Cayambe.

Esto llenó interiormente mi vacío identitario y fui asimilando las enseñanzas que me estaban dando todos los compañeros, el contacto con mi gente, con la tierra con la

madre naturaleza ya que la mayor parte de ellos eran agricultores. Estaban en el campo, esto influyó en mi vida, un cambio a través del contacto con esa música me reconecté con la Pacha Mama, la Tierra.

4. ¿Ñanda Mañachi le prestó el camino para reencontrarse consigo mismo?

Este paso por Ñanda Mañachi me permitió visibilizarme en el campo musical y de gestión cultural. Poco tiempo después me separé del grupo y me difundí como solista. Esta experiencia duró casi dos años en ese tiempo se dieron giras nacionales, encuentros a través de diferentes provincias, regiones, culturas. Fue un paso que me permitió darme a conocer y trabajar en el Banco Central en el área cultural su trabajo consistía en difusión cultural, me encargaba de organizar encuentros entre culturas, entre estos encuentros realizo un intercambio entre los pueblos afros de la marimba esmeraldeña los llevaba al Chota, a los danzantes de Pujili los traía para los Inti Raymis en Imbabura. A finales de la época de los setenta tuve la oportunidad de viajar a Chile, esto marco una etapa muy importante en mi vida política en los años setenta.

5. ¿Qué experiencia vivió en este viaje y cuando lo realizó?

Mi viaje lo realicé en 1968, en el periodo presidencial de Salvador Allende fui a realizar unos cantos populares, pero en 1970 regresé por segunda ocasión, para entonces era la época del partido de la Unidad Popular, puesto que Salvador estaba en el poder. Es en ahí donde asistí a los conciertos de Inti Illimani y Quilapayun, músicos cuyo canto tenían un gran contenido social muy fuerte y simple a la vez como, **el pueblo unido jamás será vencido**, ese mensaje para mí estaba muy claro. El concierto que me impactó fue La Cantata de Santa María de Iquique, de Quilapayun y el Canto al Programa de Inti Illimani dos grandes conciertos con contenidos políticos fuertes y claros, textos que repercutieron en la práctica de mi género de música protesta.

Es ahí cuando inicié contactos con músicos como Violeta Parra, Ángel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón y cuando se dio el golpe de estado, el impacto fue mundial y se acentuó más en Latinoamérica y empezaron a nacer movimientos de las juventudes progresistas, y es así como me convertí en un exponente y referente en mi país.

Diálogo entre Rosa Gallegos y Enrique Males

16 de diciembre de 2017, 11h00

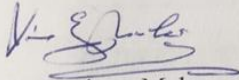
CARTA DE AUTORIZACIÓN

16 de diciembre de 2017

Yo, Enrique Males, músico indígena por medio de la presente, autorizo en calidad de entrevistado, el uso de mis declaraciones para fines académicos, a la Sra. Zoila Rosa Gallegos Salagata con CI. 1802844181. Información que constará dentro de la investigación de su trabajo de titulación denominado, Comunicación e identidad. "Historia de Vida de Ñanda Mañachi".

Para constancia dejo mi nombre, firma y número de identificación.

Atentamente



Sr. Enrique Males

Músico

C.I. 1701104455.....

Anexo 5. Entrevista a Juan Mullo, etnomusicólogo ecuatoriano

1. ¿Cómo se define Juan Mullo?

Como un escritor. Desde mi perspectiva escribir es una acción que libera ciertas actividades estructuradas, compromete directamente con tu proyecto de vida, con todas las experiencias acarreadas, es una actividad que libera la relación jerárquica y de poder desde la academia hacia el pueblo. Cuando se mira desde la especialidad, al pueblo, cuando la etnomusicología o la antropología se relacionan con él, sucede que terminan separándose de la comunidad. El escritor es un artista de la palabra, del pensamiento escrito y en el caso del investigador sonoro, se remite a democratizar lo musical desde quien escucha. Entonces, si escribo desde la sonoridad, desde las formas de escuchar de las personas, se enriquece el concepto. Me enriquece el aspecto epistemológico de la música, porque pretendo estar dentro de una realidad política conflictiva de las comunidades, desde “cómo se escucha”, que es muy diferente a como alguien escucha música, la interpreta o crea. Es un aspecto completamente distinto, es ahí cuando el método se enriquece diversificando los estudios musicales, musicológicos y etnomusicológicos.

2. ¿Una nueva forma de mirar el mundo?

Estas nuevas realidades de interpretar el mundo, hace de la música un arte cuando te liberas dentro del método, desde la forma, la escritura, desde los parámetros estéticos, entre otros. Cuando se integra eso como una herramienta más del conocimiento, a como la gente escucha, el método cambia a un locus sonoro, es un campo de acción riguroso. “Tu escuchas todo el día, hasta cuando duermes, participas con la gente, de lo que ella hace, porque escuchas más, no porque te sientas a escuchar un instrumento musical únicamente, sino porque escuchas toda la vida”. Es un cambio interesante, es un cambio de paradigma, porque no hay especialización para escuchar. Cuando subes a un bus escuchas, sube un hip hopero; un ex presidiario a cantar o hablar, debes escuchar y participar de ese hecho –y no estás haciendo etnomusicología o musicología–, sólo estas participando con ese cuerpo. Y cuando te subes a un bus inter parroquial y oyes la música que escucha el chofer, y ves como la bombardean, y te bombardea el consumismo y el mercado, el mercado periférico, además altamente agresivo, estamos también participando, sufriendo con ellos estas agresiones en forma estructural, con estéticas del sonido o del ritmo.

3. ¿Entonces el diálogo es una herramienta, un método de investigación?

El escritor o investigador sonoro, utiliza como herramienta la etnomusicología, utiliza el dialogo de las diversidades sonoras y aparece un nuevo campo de estudio, nuevos conceptos, y nuevos intereses. Llega al elemento conceptual, a la teoría de la creación de nuevas áreas del pensamiento.

4. ¿Todo su conocimiento, he tenido la oportunidad de leer en su trabajo, sobre música patrimonial?

Está en el libro la *Música patrimonial del Ecuador*, realizado en el año 2009. Cuando se trabaja las primeras aproximaciones sobre el tema patrimonio sonoro. Un concepto muy importante nace de la etnomusicología. En el Ecuador se podía entender el patrimonio escrito, el patrimonio documental, pero en el contexto de

los conceptos patrimoniales artísticos, no existía el parámetro de patrimonio sonoro. Entrar en la categorización, no solo como ejercicio de la teoría, de crear un campo conceptual, sino, como un ejercicio de laborar el patrimonio sonoro dentro de un campo artístico, fue fundamental para la experiencia, y no solo (en la experticia) del documento, sino en la experiencia de cómo repensarse desde lo patrimonial.

Fue un momento importante cuando la musicología despusa en la teoría del patrimonio, además, una elaboración técnica, metodológica, para indagar sobre otros estudios. Posteriormente, este trabajo se complementó dentro del proyecto de elaboración de las cartografías de la memoria. Desde la comunicación se estableció un cambio de concepto del locus, hacia la ritualidad. El libro de lo patrimonial, no va contrastando a la música como fiestas, el calendario de festividades, sino hacia las diversidades de la ritualidad. El aporte en el proyecto de las cartografías de la memoria, fue establecer un parámetro comunicacional desde los parámetros rituales.

5. ¿La fiesta es un elemento del patrimonio cultural?

No se enumeraron las fiestas dentro de la concepción del calendario gregoriano, de enero a diciembre, con las festividades de carnaval, semana santa, navidad, sino más bien dentro de los parámetros que las comunidades indígenas establecieron desde su cosmovisión. Otros elementos que en las comunidades se evidenciaban, un registro social, antes que las biografías o cronologías de las músicas ecuatorianas.

6. ¿Quisiera saber si conoce del grupo de música tradicional Ñanda Mañachi con Chopin Thermes?

Por supuesto que tengo conocimiento de la presencia de Chopin Thermes en el Ecuador, y de su trabajo en Imbabura con la música de la cultura de Otavalo, pero voy a señalar algo muy importante, en cuanto al elemento “tradicional”. Desde mi perspectiva personal, no acepto el concepto o tema “tradicional”, porque desde la misma cultura tiene otras herramientas, otra connotación, incluso de subcategorización de este tipo de modo de pensar. En su música se está evidenciado no solo subtemas de lenguajes y dialectos complejos, hace referencia a todo lo que implica el arte, que maneja la acústica por medio de sistemas de ordenamiento, pero también a través de sus sistemas de ordenamiento andinos. Podría decir que lo que interpretan estos grupos de músicos, Ñanda Mañachi es música, más que “tradición”.

Entrevista realizada por Rosa Gallegos, Quito, 12 de abril de 2017, 17h00

CARTA DE AUTORIZACIÓN

20 de noviembre de 2018

Yo, Juan Mullo Sandoval, etnomusicólogo ecuatoriano por medio de la presente, autorizo en calidad de entrevistado, el uso de mis declaraciones para fines académicos, a la Sra. Zoila Rosa Gallegos Salagata con CI. 1802844181. Información que constará dentro de la investigación de su trabajo de titulación denominado, Comunicación e identidad. “Historia de Vida de Ñanda Mañachi”.

Para constancia dejo mi nombre, firma y número de identificación.

Atentamente




Juan Mullo Sandoval

Etnomusicólogo

C.I 1704862224

Anexo 6. Entrevista a Paco Salvador, personaje de la danza de tradición indígena

1. ¿Quién es Paco Salvador?

Un ecuatoriano, y buen conversador, que nació en la provincia de Imbabura, trabaja y vive entre Otavalo, Ibarra y Quito. Desde temprana edad, creció rodeado de familiares y amigos con sensibilidad y afición a expresiones artísticas. Ellos polinizaron su imaginario y sensibilidad para los lenguajes del arte, que fueron cultivándose, con estudios de artes plásticas en San Antonio, durante el día, que los compartió al mismo tiempo con los de humanidades modernas, en los colegios de Ibarra, Daniel Reyes, y nocturno, Teodoro Gómez de la Torre. Obtuvo licenciaturas en pintura, diseño, comunicación en la Universidad Central, su trabajo de campo, en Misión Andina de Imbabura, después en el proyecto Cochasqui, de la Prefectura de Pichincha, lo inician para auto formarse en etnología, obtiene maestrías en Estudios Culturales e Historia Andina, en la universidad Andina Simón Bolívar y la Facultad latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO. Funda en Ibarra, el Muyacan en 1971, y La Casa Que Baila en 1997, es docente del Instituto Nacional de Danza, en Quito.

Salvador manifiesta que: “Fue la década de los años 60s; cuando se generaron muchas transformaciones en el ámbito de todas las sociedades, los cambios de mentalidad, los giros en las ciencias sociales y el arte, la tecnología y las comunicaciones, transformaron a los seres y al mundo. La revolución cubana, generó aires de liberación que recorrieron América. Estos cambios también llegaron a Ecuador. En Quito, se dio el movimiento Tzántzico, y se generaron inquietudes para la actividad teatral con Antonio Ordoñez y Fabio Pacchioni, y en danza con Patricia Aulestia, ellos con sus trabajos animaron la actividad cultural de la capital, sus recorridos por provincias, despertaron con sus trabajos vocaciones para estas expresiones artísticas”.

2. Hábleme sobre sus inicios en la danza

“Tuve oportunidad de conocer, mirar, aprender viendo, y participar los fines de semana, en talleres que impartieron en La Casa de la Cultura en Quito. En sus clases y prácticas reconocí de Ordoñez y Pacchioni, su entrega y pasión por las artes escénicas; aprendí de ellos que el cuerpo tiene una voz oculta, lo necesario de estudiar historia y teorías del arte, y construir conciencia social para ejercer estos oficios escénicos; de Aulestia, la paciencia y constancia formativa que requiere el cuerpo en su desempeño de la danza”. “Mientras realizaba mis estudios en artes plásticas, inicié reflexiones en torno a lo que se podía expresar por medio del cuerpo, en las de la representación. Indagaba y me preocupaba en otras formas de expresión y comunicación, no solo por medio del dibujo, la pintura, la escultura, sino también con la expresión corporal del cuerpo en la danza”.

3. ¿Cómo se conforma Muyacan y llega a convertirse en su mayor legado?

“Junto a las compañeras indígenas, Hermelinda Males y Lola Quinche, auxiliares de enfermería de la Misión Andina, y muchos jóvenes de las comunidades indígenas de Peguche, Cotacachi, Quinchuquí, Otavalo e Ibarra, fuimos generando un embrión

que se constituyó más tarde en el Muyacan. En junio de 1970, celebrando fiestas de san Juan, con profesores indígenas, profesionales del Centro Artesanal de Rumipamba de la Misión Andina, campesinos de las comunidades de La Esperanza, Rumipamba, San Clemente, Zuleta, y la banda de Angochagua, bailábamos en círculos, entre diversidad de gentes: indios, mestizos, mochos, y guangudos, mishos y naturales. Allí escuche la expresión quichua ‘Muyuntin Yaguar Canchic’, que se traduce como ‘Círculo de Sangre Somos, es la frase que sirvió para dar nombre al grupo; de esta frase quichua, surgen las siglas para formar la palabra MUYACAN”. En la dinámica de estos años, se plantearon rumbos diferentes en el desarrollo de la sociedad, que se expresan de manera clara en la evolución del arte nativo, en el caso del grupo Muyacan el indigenismo proporcionó la locución para llamar su quehacer como *danza india*”. “Las palabras *danza india* jamás serán iguales, desde mis planteamientos, a los contenidos de ‘ballet folklórico’. No olvido que ballet y folklore son ideologías, y no solo nombres, los términos y los conceptos utilizados no solo en el vocabulario académico, sino en el lenguaje en general no son neutros, están cargados de significaciones y de sentidos, a veces contradictorios”.

“La investigación etnográfica y antropológica, fue un imperativo en el quehacer del grupo de danza Muyacan, nació como danza india, no como ballet ni grupo folklórico, porque son términos ajenos y contradictorios a la realidad del mundo andino. La ambigüedad del término colonialista, nos reveló que su uso escondía mucha ‘viveza criolla’ desconocimiento, hasta maltrato hacia lo andino ecuatoriano y otras expresiones de cultura popular”.

“Esto motivo cuestionamientos que dieron pie a impugnar al término folklore, para denominar a las expresiones de la cultura de las minorías étnicas consideradas como subculturas. Para mí trabajo del arte, desde el inicio, me llevaba a reflexionar sobre el medio en el cual iba a realizarlo, hacer arte en el medio ecuatoriano, requiere tenacidad y esperanza, y mucho más en la danza, fue una fortaleza contar con estos recursos, y hacer del arte una herramienta de formación y transformación social y personal, no sólo de habilidades corporales para el baile, sino como un instrumento de comunicación. La danza es un lenguaje que desde el escenario emite mensajes, un desafío profesional, hermoso y arduo, cuyo ejercicio en el medio no se comprende, tampoco se valora por la estrechez mental, falta de tradición e indolencia sensible que adolecen sectores de población blanco/mestiza, instituciones y autoridades apáticas a las manifestaciones artísticas de los cultores”.

“Los años setenta, cuando la discriminación y marginación racial, eran comunes en las provincias de alta población indígena, existía maltrato de todos tipos a los indígenas, me permitieron adoptar una posición ideológica, política y artística en la danza como espacio de resistencia, de estudio, de superación, en donde los que accedían e integraban el Muyacan, debían tomar a la danza como un espacio de superación, que estimulen su crecimiento, por medio de los estudios, y formarse para el desafío social, la organización indígena, que se inició por estos años adquiriendo prácticas y formas de vivir e interactuar en una sociedad totalmente desigual, explotadora e injusta, que maltrataba a la gente indígena y campesina, que, sub valoraba las manifestaciones de la cultura y más aún si era de los indios”.

4. ¿De qué forma y cuando la música de Ñanda Mañachi llega a complementar esta danza con identidad?

“En los inicios Muyacan empleaba un repertorio musical, producido por mestizos, temas andinos compuestos por compositores académicos y populares que sirvieron para el trabajo inicial. Las músicas fueron interpretaciones de Arturo Aguirre, Arturo Mena y del Grupo Los Corazas, un grupo Otavaleño que interpretaba música de tradición de la provincia de Imbabura, que habían viajado a Europa con el Ballet Gran Colombiano, de Hernando Monroy en la década del 50, composiciones de Marco Tulio Hidrobo, fueron músicas, que, en ese entonces, se grababan en discos de acetato, que sirvieron como banda sonora para nuestro trabajo”.

5. ¿Como llega a Ecuador Chopin Thermes a relacionarse con Ud?

“Después de participar con el Muyacan, en un festival de danza en la ciudad de Ambato, por la fiesta de las flores y las frutas en febrero del 74, estuvo entre otras delegaciones sudamericanas, el grupo de Delia Zapata Olivella, directora de danzas de Colombia, un grupo que trabajaba danza afrocolombiana, quien se interesó por mi trabajo al margen de los parámetros del folklore, con quien establecimos relaciones e inquietudes de interés para nuestros grupos de danza. El conjunto musical Yaqui Kandrù, tenía conocimiento e impresiones del desempeño artístico del Muyacan. Fueron ellos quienes dieron la dirección mía en Ibarra, a Jean Guy Benjamín Thermes, conocido como ‘Chopin’, para que por su paso por Ecuador no deje de conocer el trabajo que realizaba con el grupo de danza Muyacan”.

Chopin, venia grabando y recopilando músicas de algunos pueblos de África, otros de las culturas originarias de Panamá y Colombia, es allí donde obtuvo referencias sobre el Muyacan y Paco Salvador. Cuando llego a Ecuador y llegado a Ibarra, pregunto en la radio CRI, Centro radiofónico de Imbabura, por Paco Salvador y fue en mayo de 1974 que se presentó ‘Chopin’ en “Artesanías la Esperanza” un almacén creado dentro de mi trabajo con la Misión Andina”

“Establecimos relaciones cordiales en base a preocupaciones comunes sobre música y etnografía, de valor y utilidad en el desarrollo de nuestras actividades, conoció nuestro trabajo y a los integrantes indígenas del grupo, entre ellas a Hermelinda Males, compañera de trabajo en la Misión Andina, y bailarina de Muyacan, con quien formaron un hogar, se radico y vive en Ibarra. Dedico su proyecto como investigador y etnomusicólogo, vinculándose a músicos indígenas Otavaleños, Imbayas y Caranquis, de Peguche, La Rinconada, Angochagua, Zuleta, e Ibarra con ellos y Hermelinda fueron conformando el grupo Ñanda Mañachi. El nombre es una expresión del habla cotidiana en las comunidades de Imbabura, traducido dice ‘préstame el camino’, años más tarde y por su trabajo, realizado con el aporte técnico de los estudios Llaquiclla, en el cual se grabaron todas las producciones musicales, consolidaron su prestigio, con calidad y esfuerzo personales, fueron un aporte para la renovación y crecimiento de la música de tradición imbabureña”.

Sus numerosas producciones, han sido relevantes en la música de tradición, por la valoración sonora, riqueza y variedad, que enriqueció la música de tradición indígena, los registros de sonoramas y paisajes sonoros andinos, fueron acogidos

dentro y fuera del país, sus temas animan la vida social y festiva de la diversidad pluricultural de la provincia y del Ecuador. Su producción musical, está registrada en discos, Cds, que guardan la memoria creativa de antes y de hoy, con músicas de la región y de los modernos descendientes de las sociedades originarias de la nación Quichua Imbabureña”.

“Las músicas de Ñanda Mañachi, vienen y se nutren de la vertiente de tradición que conservan y recrean los músicos indígenas quichuas descendientes de las sociedades originarias de la provincia. El trabajo ejecutado por este grupo, mantiene la estructura de composición y timbre musical que conserva bases de estructura y códigos sonoros propios de la música indígena imbabureña, se interesó por valorar la música afro ecuatoriana, que anima la interculturalidad del mundo social y festivo de la sociedad indígena y mestiza de la región, la ejecución y calidad técnica del registro sonoro, de sus grabaciones, fueron constituyéndose en un referente dentro de la memoria musical nacional”.

“El Muyacan hasta hoy, trabaja la danza escénica andina incorporando la música de este grupo, con la que he creado diversidad de coreografías de valor simbólico, y referencial que ha sido reconocido por la comunidad dancística, quienes han valorado los aportes del Muyacan, por su calidad interpretativa, la formación técnica-corporal, que junto al ritmo, las cualidades del movimiento, los sentidos de la composición, diseño y empleo simbólico del espacio escénico andino, ha renovado la danza imbabureña. El diseño teatral para el vestuario, constituyeron referentes en la danza escénica, estos recursos han generado una metodología y escuela de baile en la región, y han sido imitados, por grupos nuevos.”

“Entre mochos y guangudos hemos bailado”

Diálogo entre Paco Salvador y Rosa Gallegos, 19 de agosto de 2017, 16h00

CARTA DE AUTORIZACIÓN

19 de abril de 2018

Yo, Paco Salvador, personaje de la danza tradicional por medio de la presente, autorizo en calidad de entrevistado, el uso de mis declaraciones para fines académicos, a la Sra. Zoila Rosa Gallegos Salagata con CI. 1802844181. Información que constará dentro de la investigación de su trabajo de titulación denominado, Comunicación e identidad. "Historia de Vida de Nanda Mañachi".

Para constancia dejo mi nombre, firma y número de identificación.

Atentamente



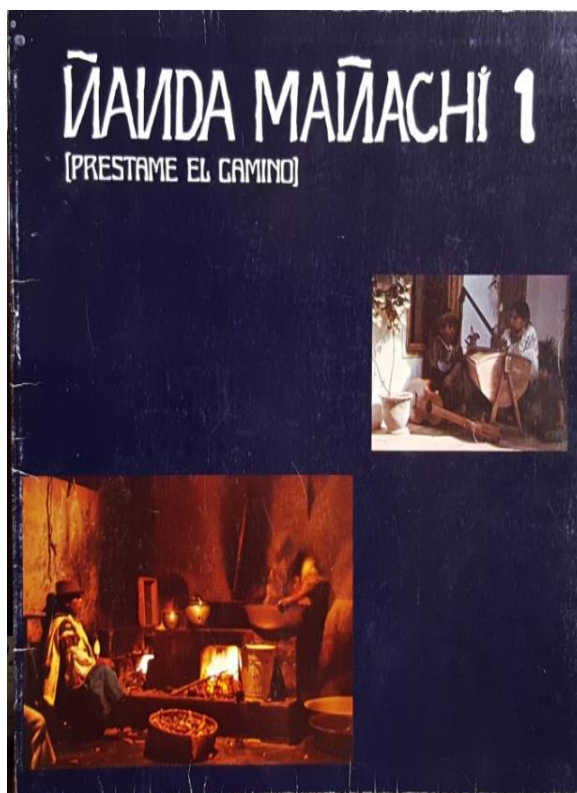
Sr. Paco Salvador

Personaje de la Danza

C.I. 1000074383

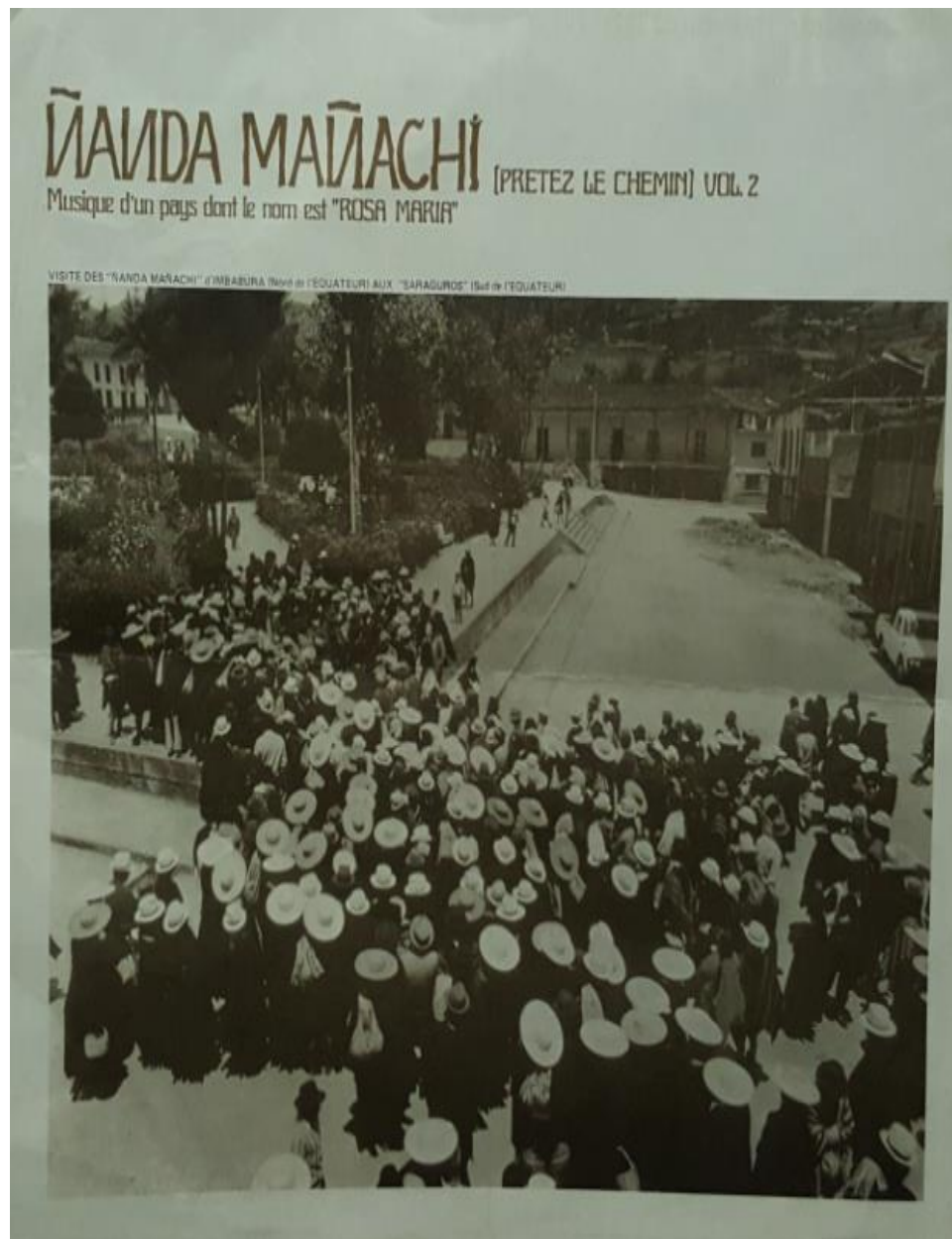
Anexo 7. Producción discográfica

Portada del disco Ñanda Mañachi 1.

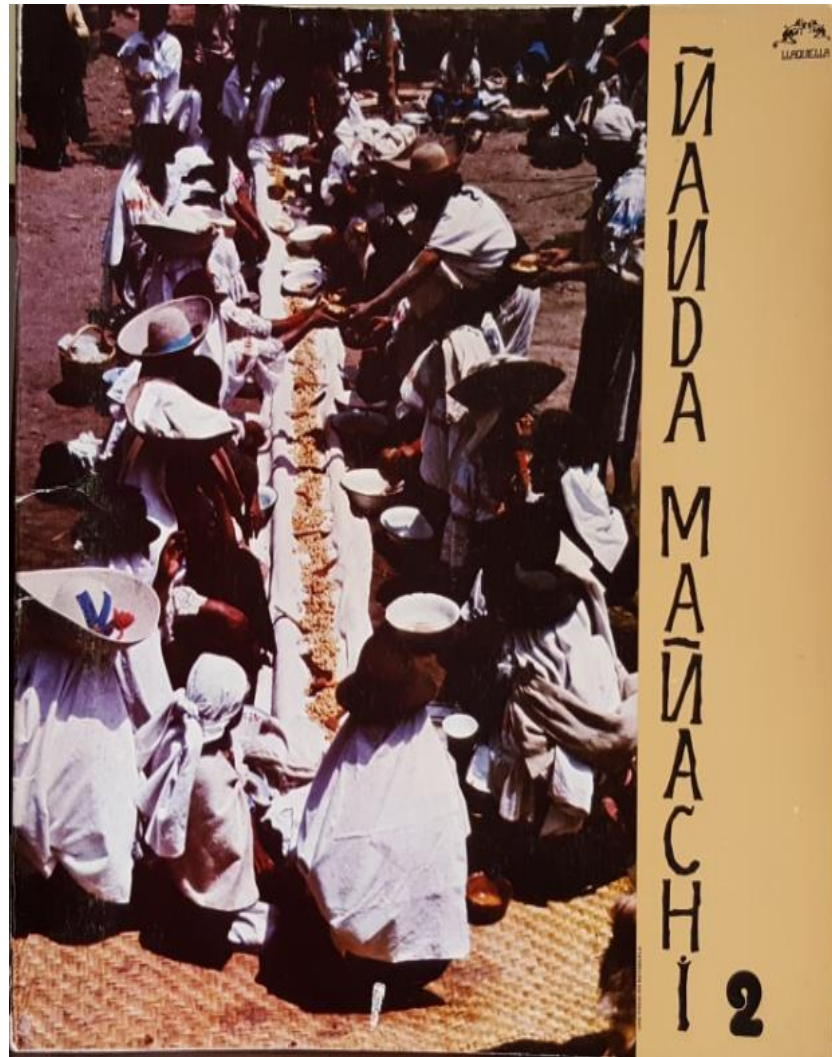


ÑANDA MAÑACHI 1 (Préstame el Camino). Producido por el Instituto Cultural Independiente Llaquiclla, la grabación se realizó entre 1973 y 1977. La edición final fue realizada por Chopin Thermes y Leonardo Lasso el 13 de julio del mismo año. Grabaciones, fotos, textos, redacción: Chopin Thermes. Diseño portada: Philippe Desch.

Integrantes: Carlos Perugachi (Zuleta), Zoila Saravino (Quinchuqui), Rosa Sandoval (Zuleta), Enrique Males (Quinchuqui), Alfonso Cachiguango (Peguche), José Miguel Molina (La Rinconada), Enrique Males, Bandolines: Pedro Tubumbango (Natabuela) y Arpa y canto: Juan Cayambe (Manzana Uarangui)



Portada del disco Ñanda Mañachi 2, producido en Francia en 1979



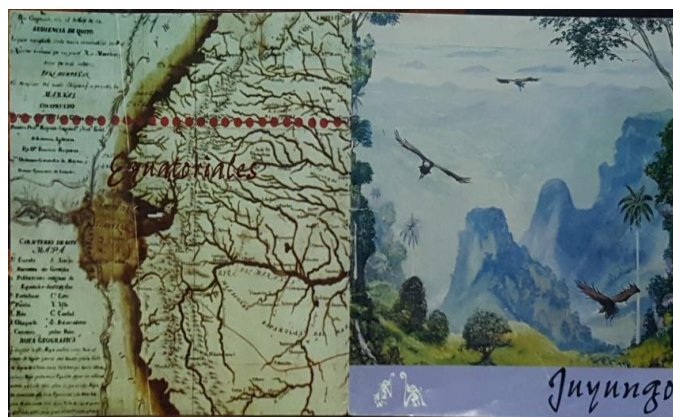
Portada del disco Ñanda Mañachi 2, Reedición en Ecuador. 3.000 ejemplares, (1979)

Integrantes: De Zuleta, Rosa Sandoval y Azucena Perugachi, Carlos Perugachi, de Angochagua Alberto Chuquin, Ángel Pupiales, Alberto Gómez, guitarra, de Quinchuqui: Enrique Males, Luis Enrique Pineda de la amazonia, de Manzana Huarangui: Juan Cayambe, de Peguche: Alfonso Cachiguango; Roberto López, Francisco Lema y de Cotacachi: Laura Bonilla.



Cainamanda Cunangaman Ñanda Mañachi (vol 3) 4 000 ejemplares, 1980

Integrantes: Alfonso Cachihuango, Carlos Perugachi, José Luis Pichamba, Zoila Saravino, Luz María Chuquin, Azucena Perugachi, Mariano Cachimuel. Este disco se realizó únicamente con el esfuerzo de sus participantes y con el apoyo del ciudadano Francés Rafael Chamillot.



AÑO 1991: DISCO JUYUNGO: EQUATORIALES: EL VIAJE DEL YAGÉ

Costa: Marimbas: Guillermo Ayoví (Papa Roncón), Pablo Balarezo (Sinfónica Nacional)

Canto: Rosa Huila, Papa Roncón, percusión, Lindberg Valencia, Ángel Benítez.

Sierra: Músicos Quichuas de Ñanda Mañachi. Concepción y grabaciones, edición, fotos, textos: J.G. Chopin Thermes.

Anexo 8. Publicaciones internacionales

Imágenes de recortes de publicaciones de prensa del archivo personal del músico indígena José Luis Pichamba, actual director de Ñanda Mañachi.



BOLIVIA MANTA « Winayataqui »

Couronné en mars dernier par l'Académie du disque Charles-Cros, Bolivia Manta offre à l'auditeur fêré de musique latino-américaine l'avantage de l'authenticité : les musiciens de ce groupe jouent la musique quechua et aymara du Pérou, de l'Equateur et de Bolivie en tentant de restituer l'esprit dans lequel ces musiques ont été composées. Un esprit de résistance, avant tout, car Bolivia Manta est composé de descendants d'un peuple qui 'est vu, au cours des siècles, mutilé de sa

magie, son mystère, ses traditions, ses croyances.

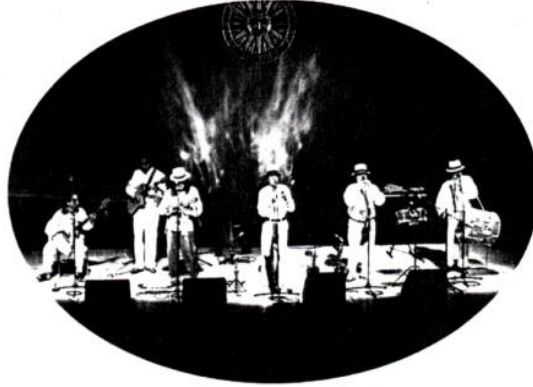
En nous donnant aujourd'hui ce précieux répertoire, ce groupe nous apporte un témoignage de la richesse du peuple des Andes et de la folie profanatrice des colonisateurs qui apportaient la « civilisation ».

Bolivia Manta se produit jusqu'au 29 mai au Théâtre du Petit Forum à Paris, chaque soir à 20 h 30. Il s'agit certainement du groupe folklorique d'Amérique du Sud le plus important du moment. (« Sartanari » Auvidis 4503 et « Winayataqui » Auvidis 4504). F.-R. B.

Fecha: 26 de mayo de 1982

SISAY二世代コンサート

父から息子へ引き継がれていくアンデスの魂 ~folklore~



2001.12.1(土)

会場:江東区文化センター

開場:14:00 開演:14.30

チケット:前売り3000円・当日3500円

協力:財団法人 江東区地域振興会
江東区文化センター



会場アクセス;
地下鉄東西線東陽町下車徒歩5分
東京都江東区東陽町4-11-3
TEL:03-3644-8111
お車でのご来場はご遠慮ください

主催:Ehtnic Universe SISAY事務局
TEL/FAX:03-3675-5236
<http://www.ethnic-universe.com/>

共催:NAITIVE・SPIRIT・SISAY事務所
TEL/FXA:093-614-3820
<http://www.sisay.com/>

Fecha: 01 de diciembre de 2001



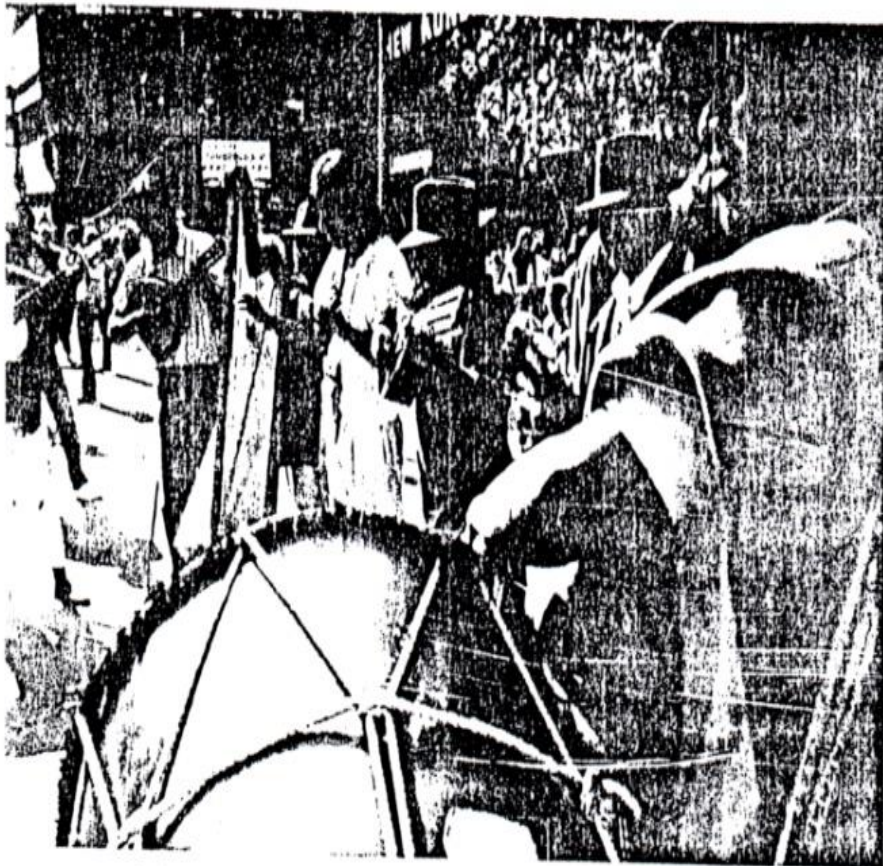
Fecha: 12 de diciembre de 1999

London 1988

IAIDA MAYACHI

SUNDAY 18 SEPTEMBER, 1988

, durante el festival organizado por la Casa de la Cultura.
(Foto CL.)



IAIDA MAYACHI

en un Gran Festival organizado
por la Casa de la Cultura Latinoamericana (Foto CL.)

Fecha: 18 de septiembre de 1988

Anexo 9. Publicaciones nacionales

SUCESO ARTISTICO:

Grupo autóctono Nanda Mañachi actúa hoy en el teatro "Cueva"

En el Teatro de la Universidad de Cuenca hoy a partir de las ocho y media de la noche se llevará a cabo la presentación del Grupo Musical Autóctono "Nanda Mañachi", integrado por nativos de la nación "Imbabaya".

El grupo inició sus actividades hace cinco años gracias a gestiones formuladas por el señor Chopin Thernes y la señora Hermelinda Malés, que se en permanente contacto con las comunidades indígenas, alaron de unir los diferentes pueblos que conforman la nación "Imbabaya", a través de la música. Esta intención les llevó a realizar intensas actividades de investigación tendientes a buscar los más representativos del arte de los pueblos de la provincia de Imbabura, por difundirlos a nivel nacional e internacional, como una muestra del alma y del espíritu de su pueblo y como un mensaje de fraternidad a las comunidades indígenas de Ecuador.

Como expresión de la madurez de las investigaciones y el objeto de sintetizar a través de un grupo musical la inspiración de los iniciadores, reunió a compositores, ejecutantes y artistas populares las comunidades indígenas y se conformó el Grupo "Nanda Mañachi", cuya traducción literal es "préstame el camino". El nombre fue escogido por la gran raigambre que tiene esta expresión entre las relaciones de comunicaciones de los moradores de los poblados indígenas, que habitan en sectores, cuya modalidad de tenencia de tierras es eminentemente minifundistas.

PRESENTACIONES

La presentación que Nanda Mañachi realizará hoy en la ciudad de Cuenca, cuenta con los auspicios de la Alianza Francesa de Cuenca y del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca; organismos empeñados en hacer conocer las manifestaciones más serias del arte popular ecuatoriano.

La taquilla integrará es para los integrantes del grupo. Anteriormente "Nanda Mañachi" ha realizado presentaciones en la ciudad de Quito, en ciudades y poblados de la Provincia de Imbabura y tienen proyectado, en el futuro ampliar sus actividades lejos de nuestras fronteras.

UN DISCO

Como información en la edición de ayer "Nanda Mañachi" editó un disco con recursos propios de la comunidad y con el apoyo de los ciudadanos franceses Simone e Ivon Vache, quienes hicieron su aporte económico para que la aspiración de los integrantes de Nanda Mañachi se haga realidad a través del acetato.

En el disco, que es un larga duración, constan diez composiciones que fueron seleccionadas, una pieza para cada comunidad, teniendo en cuenta lo más representativo del sentir del alma de los pueblos.

PROGRAMA:

- 1) Como chihuaco.
- 2) Juyanimari.
- 3) Camba Cariño.
- 4) Rondador.
- 5) El Cerrito de Imbabura.
- 6) De cerro en cerro yo he andado en busca de blancas flores.
- 7) Peguche capilla.
- 8) Nanda mañachi.
- 9) Defiendo mi Tierra.

SEGUNDA PARTE

- 1) San Juan en Quinchuqui.
- 2) Huanupamba. Lucita
- 3) San Pedro en Zuleta.
- 4) A la Lucha Campesinos.
- 5) Yuquin.
- 6) Llaqui rona.
- 7) Rosa María.

Cuenca 28
OCTUBRE
DE
1978

Fecha: 28 de octubre de 1978

"Bolivia Manta" y "Ñanda Mañachi" mañana en el teatro Universitario

Con el auspicio de la Oficina de Asuntos Indígenas del Ministerio de Bienestar Social, se llevará a cabo un nuevo concierto de música quechua andina a cargo de las conocidas agrupaciones indígenas "Bolivia Manta" y "Ñanda Mañachi". Esta vez, este espectáculo, que se realizará en el Teatro Universitario, mañana a las 6:30 p.m. contará con la participación adicional del con-

junto "Peguche", una de las expresiones de música indígena más originales del país, y la agrupación teatral "Obraje", así mismo, una valiente artística indígena descolante en nuestro medio.

Histórico encuentro

La trayectoria de estos grupos indígenas garantiza por sí sola la calidad del evento. "Bolivia Manta", en especial, ha logrado un prestigio internacional sumamente en 1982 recibió el gran Premio Internacional del Disco, otorgado por la Academia Charles Oros, por su doble álbum "Winayataqui" (Lo que se perpetúa), el que fuera grabado en Colonia (1981) y presentado especialmente en la cripta de Saint Agnes de París. Por su parte, "Ñanda Mañachi" ha lanzado al mercado nacional cuatro discos de larga duración, el último de los cuales ("Churay Churay") cuenta con el aporte de "Bolivia Manta", reeditando un histórico encuentro en París. "Peguche" y "Obraje", de otro lado, han difundido extensamente su arte habiendo el primero grabado un "Larga Duración" L.P. de impacto

dentro de los medios artísticos del Ecuador.

Es grato tener entre nosotros a "Bolivia Manta", más aún si conocemos que actualmente se encuentra realizando una singular gira por todo el país incursionando en las festividades indígenas del Equinoccio de Junio, compartiendo su arte con los músicos nativos de la serranía ecuatoriana. Esta experiencia, indudablemente, habrá de sintetizarse y vertirse en el concierto a realizarse en el Teatro Universitario.

El camino mágico de la música

"De nuevo juntos sobre el camino mágico de la música" es el mensaje que nos traen estas agrupaciones musicales y los amantes de ella se aprestan a presenciar un espectáculo vital que perpetúa y enriquece la música quechua y aymara del Perú, Ecuador y Bolivia, música que, en definitiva, "lleva consigo una nueva riqueza y un vigor que la distingue nitidamente de todas aquellas que acuden a un folclore demasiado repintado".

el tiempo
la verdad os hará libres

Año XIX N° 6.711
Quito, Ecuador
Jueves 7 de julio de 1983

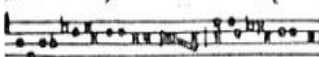


"Ñanda Mañachi" y "Bolivia Manta", durante su primera presentación conjunta en nuestro medio. Mañana tornarán al escenario del Teatro Universitario "de nuevo juntos sobre el camino mágico de la música".

Fecha: 7 de julio de 1983


CULTURA Y HOGAR

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE QUITO



**LA SOCIEDAD FILARMÓNICA
DE QUITO**

Presenta:
MUSICA DE LOS ANDES
CON BOLIVIA MANTA Y RANDA MANACHI
bajo los auspicios de la Fundación Cultural Uspachita



Teatro Nacional Sucre
Jueves 16 de junio - 7PM

PRECIOS DE LA LOCALIDADES

PALCO BAJO	\$1.250
PALCO ALTO	\$1.300
BUTACAS	\$1.300
LUNETAS	\$1.300
GALERIAS	\$1.150

Entradas a la venta en La Favorita (La Niña y Pinzón) y en la tarde de las funciones en las Butacas del Teatro Sucre. 20% de descuento a los socios de la Filarmónica, de Jóvenes Músicos y a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música con presentación de la respectiva identificación.

Fecha: 18 de junio de 1983

Anexo 10. Publicaciones nacionales e internacionales

Las demás publicaciones de prensa en medios nacionales e internacionales he considerado digitarlas, para no aumentar la cantidad de anexos.

Publicaciones nacionales

1. **Alianza Francesa Loja.** Diario El Mundo Sábado 29 abril 1978
2. **Alianza Francesa Quito, Folklore de Imbabura.** Diario El Mercurio, abril de 1978
3. **Bolivia Manta y Ñanda Mañachi en el Teatro Carlos Cueva**
4. De Universidad de Cuenca - Diario El Hoy, 19 de junio de 1983
5. **Teatro de la Casa de la Cultura de Cuenca**
6. Bolivia Manta y Ñanda Mañachi. El Mercurio 29 de junio de 1983
7. **Música Popular Andina. Bolivia Manta y Ñanda Mañachi.** Teatro Carlos Cueva Tamariz
8. **Conferencias en el Iae.** El Comercio, 14 de junio de 1983
9. **Música Andina en el Teatro Gonzalo Bonilla**
10. Cortez de la Unión Nacional de Periodista- Quito. Ultimas noticias 18 de octubre de 1984
11. **La música sello identitario de los Indígenas.** Diario La Hora, lunes 26 de mayo de 2003.

Publicaciones internacionales

1. **MUSIC AT THE HEART IF BARBICAN. ST GILES CRIPPLEGATE - SEPTEMBER 1988**
2. **DIE GRUPPE KANTUTA LADT EIN AM- AUGUST 1988**

3. JAHRESTAG DER UNABHANGIGKEIT BOLIVEINS. ÑANDA
MAÑACHI- HAMBURG
4. ÑANADA MAÑACHI FESTIVAL 21. OPEN FESTIVAL 88
5. VOORBIJ DE WOORDEN – PARIS, SEPTEMBER 1988
6. LAIFA. LATIN AMERICAN INDEPENDENT FILM ASSOCIATION
7. ÑANDA MAÑACHI FESTIVAL ORGANIZADO POR LA CASA DE LA
CULTURA LATINOAMÉRICA. LONDON - SUNDAY 18
SEPTEMBER 1988
8. **CHURAY CHURAY PARIS 1970**
9. MUSIQUE QUECHUA DU NORD DE'LEQUATEUR. WILLKA
PRODUCTION
10. **PERIÓDICO – LA VOIX DU MERCREDI 27 de novembre de 1993**
11. ARTS ET CULTURE. Le group"Juyungo" a Marcq
12. MÉTISSAGE DE MÉTISSAGES" avec les musiciens d'Equatur
13. **GROSSES GARTENFEST. CASA DE JUVENTUT- FORDER VEREIN**
14. HAUS DER JUGEND STEPHANSTRGLE. HANBURG-ALEMANIA
2000
15. **THE VALLEY VOICE. HOME AND GARDEN SHOW**

MARCH 25-27 at MUHS. Monday, March 21, 1994

Carta de autorización José Luis Pichamba

CARTA DE AUTORIZACIÓN

15 de noviembre de 2018

Yo, José Luis Pichamba músico indígena, director del grupo de música tradicional Ñanda Mañachi por medio de la presente, autorizo en calidad de entrevistado, el uso del material de registro de publicaciones de prensa de mi archivo personal para fines académicos, a la Sra. Zoila Rosa Gallegos Salagata con CI. 1802844181. Información que constará dentro de la investigación de su trabajo de titulación denominado, Comunicación e identidad. "Historia de Vida de Ñanda Mañachi".

Para constancia dejo mi nombre, firma y número de identificación.

Atentamente



Sr. José Luis Pichamba

Director de Ñanda Mañachi

C.I. 100 1056 40-5